**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
ÁREA DE SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL**

CARLOS VINICIUS VENEZIANI DOS SANTOS

**Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa
(versão corrigida)**

**São Paulo
2015**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
ÁREA DE SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL**

CARLOS VINICIUS VENEZIANI DOS SANTOS

**Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa
(versão corrigida)**

Tese apresentada à Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

**São Paulo
2015**

SANTOS, C. V. V. S. **Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa**. Tese apresentada à Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit.

Aprovado em:

Banca examinadora

Presidente:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Membros

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*A todos os meus amigos,
que sempre torcem por mim,
haja o que houver.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luiz Tatit, pela dedicação, pela atenção dispensada a meu esforço e pelo permanente apoio, sem o qual esta pesquisa não seria possível.

Aos professores Francisco Rocha, Márcio Luiz Gusmão Coelho, Ivã Carlos Lopes e Peter Dietrich, pelas fundamentais observações realizadas no exame de qualificação e na banca de defesa.

Aos companheiros de estudo da pós-graduação em semiótica, dos encontros do LabOrES, dos encontros nos congressos e seminários, pela colaboração, pela amizade, pelo apoio, pela compreensão. Em especial, aos amigos Guilherme Cunha Carvalho e Carolina Tomasi, pelos apontamentos pertinentes e pela ajuda providencial nos momentos mais difíceis do percurso.

Aos companheiros de profissão, amigos e pessoas especiais a quem devo o suporte intelectual e emocional para tantos dias de trabalho intenso e, por vezes, solitário: Raul de Souza Püschel, Alessandra Ferreira Ignez, Alice Pereira Santos, Robison Poreli, Guilherme Nakashato, Robson Faria, José Wildzeiss Neto, Fernando Ribeiro, Karin Nin Brauer, Rubens Brosso, Leandro Tadeu Alves da Luz, Flavio Biasutti Valadares, Nanci Romero, Cristina Lopomo Defendi, Marta Batista Ordonez, Marlene Guarienti, Cyntia Moraes Teixeira, Rosaria de Fátima Boldarine, Fabiana Jorge da Silva, Ellen Beatriz de Oliveira Peters, Kelly Cristina de Oliveira, Natalie Brecht Illiano, Jorge Rodrigues de Souza Junior, Luiz Henrique Siloto, Maria Aparecida Gazotti Valim, Alda Roberta, Vanessa Carvalho Gomes, Amanda Cristina Teagno Lopes, Eliana Roda, Josué Rocha Vasconcelos, Cinara Baccili, Rosangela Moraes, Luciana Batista, Mário Luiz Villarruel, Cleusa Leite Lopes, Fiori Ferrari, Greice Nóbrega, Lucineide Machado, Charles Borges Casemiro, Rodrigo Trindade, Mayra Pinto, Kelly Mendes, Simone Dini, Patrícia Hetti, e muitos outros que não estarão nesta lista, mas permanecerão em minha gratidão e em meus pensamentos de bem.

Aos meus alunos, pela paciência e compreensão que demonstraram durante todo o período de desenvolvimento desta pesquisa, em que muitas vezes estive ausente e

indisponível. Aos meus orientandos, pelas mesmas razões, amplificadas em virtude da natureza de nossa relação acadêmica: Talles Queiroz, Pedro Victor, Daniel Lodovico, Mara Lucia, Sidney Lopes, Luana Mendes, Rafael Woss, Leonardo Coelho, Fhabiane Marques, Plínio Zangirolami, Eliana Souza Bezerra, Paulo Vieira, Cosme Freire Martins, Britt Sabino, Edmilson Belchior.

Aos amigos músicos, pelos animados colóquios sobre Adoniran e a canção popular em geral, dos quais brotaram lúcidas ideias: Kleber Vacciola, Wilson Ricoy, Tarcísio Duarte, Wagner Hernandez, Rogério Rangel, Sandro Rodrigues.

Finalmente, aos meus familiares, por todo o apoio, por amenizarem a convivência comigo em meus momentos de maior tensão, e por tudo o que representaram nesse percurso: Carlos Alberto dos Santos, Rosa Aparecida Veneziani dos Santos, Janaina Veneziani dos Santos, Gabriel Veneziani dos Santos, Maria Angela Raus, Angelo Raus, Maria Imaculada Sátolo Raus, Yara Veneziani dos Santos Altro, e todos os outros queridos membros desse notável grupo de grandes corações.

Eu fico observando a reação das pessoas diante de alguns fatos e disso sai uma música que agrada. Que nem “Saudosa maloca”, não morre nunca, creio. Todo dia uma casa é derrubada e cada casa que cai o cara lembra da minha música.

Adoniran, intuindo a perenidade de suas canções

RESUMO

SANTOS, C. V. V. **Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa**. 2015. 278 f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

As canções de Adoniran Barbosa são amplamente reconhecidas como importante patrimônio cultural da música popular paulistana e brasileira. Ao longo dos anos, jornalistas, historiadores, críticos de arte e pesquisadores descreveram, analisaram e avaliaram as criações de Adoniran, estabelecendo uma posição de destaque para seu legado musical dentro do âmbito da canção popular no país. Entretanto, a despeito da considerável produção de materiais biográficos, históricos e críticos por especialistas em diferentes áreas do conhecimento, a obra do compositor ainda não havia sido examinada dentro de uma abordagem semiótica de linha greimasiana, considerando os desenvolvimentos da semiótica tensiva. A proposta desta pesquisa é identificar e relacionar as estratégias de composição de Adoniran Barbosa de forma a compreender como elas caracterizam e singularizam as realizações estéticas desse cancionista. Para tanto, faz-se necessário recorrer aos modelos de análise da semiótica da canção, criados e desenvolvidos por Luiz Tatit e aprimorados por diversos pesquisadores dessa área. No texto que apresenta os esforços de pesquisa, o recorte metodológico é apresentado e comentado previamente, bem como as premissas que fundamentam a escolha das canções que formam o *corpus*. As análises realizadas indicam a figurativização como modelo principal de compatibilidade entre melodia e letra, e a utilização de procedimentos figurativos na melodia do canto como condição central para construção da identidade musical de Adoniran. Nas conclusões, observa-se a relação da figurativização com outras características fundamentais detectadas pelo exame do material, como a presença da fala natural, o uso de variações linguísticas e a organização das projeções enunciativas de modo a produzir efeitos de sentido de realidade, por meio dos diálogos. Os resultados obtidos, tanto no desenvolvimento das análises de cada canção em particular quanto nas conclusões que unificam os dados, são comparados a contribuições críticas extraídas da bibliografia sobre o artista. A comparação corrobora pontos de vista construídos a partir de outras abordagens e indica novas possibilidades de interpretação sobre o valor estético da produção cancional do compositor.

Palavras-chave: Linguística. Semiótica. Canção. Samba. Adoniran Barbosa.

ABSTRACT

SANTOS, C. V. V. **Semiotic study of Adoniran Barbosa's songs**. 2015. 278 f. Ph. D. Thesis (Semiotics) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Adoniran Barbosa's songs are widely recognized as important cultural heritage of São Paulo and Brazilian popular music. Through the years, journalists, historians, art critics and researchers described, analyzed and evaluated Adoniran's creations, establishing a prominent position to his musical legacy within the scope of Brazilian popular songs. However, despite the considerable biographical, historical and critical production about him by experts from different areas, his work had not yet been analyzed through a Greimasian semiotic approach, considering the developments of tensive semiotics. The purpose of this study is to identify and relate Adoniran Barbosa composition strategies in order to understand how they characterize and individualize his aesthetic achievements. Therefore, it is necessary to use the semiotics of song analysis models, created and developed by Luiz Tatit and improved by several researchers in this area. In the text that presents the research efforts, the methodological approach is previously presented and discussed, as well as the assumptions underlying the choice of songs for the corpus. Analyses indicate the figurativization as main compatibility model between melody and lyrics, and the use of figurative procedures in the singing melody as a central condition for Adoniran musical identity. In the conclusions, is observed the relationship between figurativization and other fundamental characteristics detected by examining the material, as the presence of natural speech, the use of language variations and the enunciation organization in order to produce meaning effects by the use of dialogues. The results, both in the development of the analysis of each particular song as in the conclusions that unify the data, are compared to critical contributions from the bibliography about the artist. The comparison confirms the different views constructed from other approaches and indicates new possibilities of interpretation about the aesthetic value of the composer production.

Keywords: Linguistics. Semiotics. Song. Samba. Adoniran Barbosa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exemplo de diagrama de macroestrutura.....	55
Figura 2 – Exemplo de diagrama melódico.....	57
Figura 3 – Macroestrutura de “Malvina”.....	72
Figura 4 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Malvina”.....	73
Figura 5 – Frases 5, 6 e 7 de “Malvina”.....	75
Figura 6 – Frase 8 de “Malvina”.....	77
Figura 7 – Frases 1 e 2 de “Saudosa maloca”.....	83
Figura 8 – Frases 3, 4, 5 e 6 de “Saudosa maloca”.....	84
Figura 9 – Frases 7, 8 e 9 de “Saudosa maloca”.....	84
Figura 10 – Quadro de actantes e atores em “Saudosa maloca”.....	86
Figura 11 – Frases 10, 11, 12 e 13 de “Saudosa maloca”.....	86
Figura 12 – Frases 14, 15 e 16 de “Saudosa maloca”.....	87
Figura 13 – Frases 17, 18, 19 e 20 de “Saudosa maloca”.....	87
Figura 14 – Frases 21, 22, 23 e 24 de “Saudosa maloca”.....	88
Figura 15 – Frases 25, 26, 27 de “Saudosa maloca”.....	88
Figura 16 – Frases 28 e 29 de “Saudosa maloca”.....	90
Figura 17 – Frases 30 e 31 de “Saudosa maloca”.....	90
Figura 18 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Abrigo de vagabundos”.....	93
Figura 19 – Frases 5, 6, 7 e 8 de “Abrigo de vagabundos”.....	94
Figura 20 – Frases 9 e 10 de “Abrigo de vagabundos”.....	94
Figura 21 – Frases 11 e 12 de “Abrigo de vagabundos”.....	95
Figura 22 – Frases 13 e 14 de “Abrigo de vagabundos”.....	97
Figura 23 – Frases 15 e 16 de “Abrigo de vagabundos”.....	97
Figura 24 – Frases 17 e 18 de “Abrigo de vagabundos”.....	98
Figura 25 – Frases 19 e 20 de “Abrigo de vagabundos”.....	98
Figura 26 – Macroestrutura de “Saudosa maloca”.....	101
Figura 27 – Macroestrutura de “Abrigo de vagabundos”.....	101
Figura 28 – Macroestrutura de “Samba do Arnesto”.....	107
Figura 29 – Frases 1, 2 e 3 de “Samba do Arnesto”.....	108
Figura 30 – Frases 4 e 5 de “Samba do Arnesto”.....	109
Figura 31 – Frase 6 de “Samba do Arnesto”.....	109

Figura 32 – Frase 7 de “Samba do Arnesto”	111
Figura 33 – Frases 8, 9 e 10 de “Samba do Arnesto”	112
Figura 34 – Trecho da partitura de “Samba do Arnesto”	113
Figura 35 – Macroestrutura de “Conselho de mulher”	125
Figura 36 – Frases 1 e 2 de “Conselho de mulher”	127
Figura 37 – Frases 3 e 4 de “Conselho de mulher”	127
Figura 38 – Frases 5 e 6 de “Conselho de mulher”	129
Figura 39 – Frases 7, 8 e 9 de “Conselho de mulher”	131
Figura 40 – Macroestrutura de “As mariposas”	141
Figura 41 – Frases 1 e 2 de “As mariposas”	141
Figura 42 – Frases 3 e 4 de “As mariposas”	142
Figura 43 – Frases 5 e 6 de “As mariposas”	143
Figura 44 – Frases 7 e 8 de “As mariposas”	144
Figura 45 – Gráfico tensivo da positividade e da negatividade.....	149
Figura 46 – Macroestrutura da canção “Tiro ao Álvaro”	152
Figura 47 – Frases 1 e 2 de “Tiro ao Álvaro”	153
Figura 48 – Frases 3, 4 e 5 de “Tiro ao Álvaro”	154
Figura 49 – Frases 6, 7 e 8 de “Tiro ao Álvaro”	155
Figura 50 – Frases 9 e 10 de “Tiro ao Álvaro”	156
Figura 51 – Macroestrutura de “Prova de carinho”	161
Figura 52 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Prova de carinho”	162
Figura 53 – Frases 5, 6, 7 e 8 de “Prova de carinho”	162
Figura 54 – Frases 9, 10, 11 e 12 de “Prova de carinho”	162
Figura 55 – Repetição de motivos na segunda parte da canção “Prova de carinho”	164
Figura 56 – Ascendências e descendências no refrão de “Prova de carinho”...	167
Figura 57 – Ascendências e descendências na segunda parte de “Prova de carinho” – 1	168
Figura 58 – Ascendências e descendências na segunda parte de “Prova de carinho” – 2	168
Figura 59 – Macroestrutura de “Trem das onze”	176
Figura 60 – Frases 1 e 2 de “Trem das onze”	177
Figura 61 – Frase 2 na versão de Gal Costa para “Trem das onze”	178
Figura 62 – Frases 3, 4, 5 e 6 de “Trem das onze”	178

Figura 63 – Frases 7, 8 e 9 de “Trem das onze”.....	179
Figura 64 – Frases 10, 11 e 12 de “Trem das onze”.....	181
Figura 65 – Macroestrutura de “Já fui uma brasa”.....	188
Figura 66 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Já fui uma brasa”.....	189
Figura 67 – Frases 5 e 6 de “Já fui uma brasa”.....	190
Figura 68 – Frases 7, 8 e 9 de “Já fui uma brasa”.....	191
Figura 69 – Frases 10, 11 e 12 de “Já fui uma brasa”.....	192
Figura 70 – Frases 13 e 14 de “Já fui uma brasa”.....	193
Figura 71 – Quadrado semiótico de “Despejo na favela”.....	201
Figura 72 – Quadrado semiótico – modos de existência do sujeito.....	202
Figura 73 – Macroestrutura de “Despejo na favela”.....	204
Figura 74 – Frases 1 e 2 de “Despejo na favela”.....	205
Figura 75 – Frases 3, 4 e 5 de “Despejo na favela”.....	206
Figura 76 – Frases 6 e 7 de “Despejo na favela”.....	206
Figura 77 – Frase 8 de “Despejo na favela”.....	207
Figura 78 – Frase 9 de “Despejo na favela”.....	207
Figura 79 – Frases 10 e 11 de “Despejo na favela”.....	208
Figura 80 – Frases 12, 13 e 14 de “Despejo na favela”.....	211
Figura 81 – Frases 15, 16 e 17 de “Despejo na favela”.....	211
Figura 82 – Frases 18, 19 e 20 de “Despejo na favela”.....	214
Figura 83 – Frases 21 e 22 de “Despejo na favela”.....	214
Figura 84 – Frases 23 e 24 de “Despejo na favela”.....	215
Figura 85 – Evolução da harmonia em “Despejo na favela”.....	218
Figura 86 – Macroestrutura de “Vide verso meu endereço”.....	229
Figura 87 – Frases 1 e 2 de “Vide verso meu endereço”.....	230
Figura 88 – Frases 3 e 4 de “Vide verso meu endereço”.....	230
Figura 89 – Frases 5 e 6 de “Vide verso meu endereço”.....	231
Figura 90 – Frases 7 e 8 de “Vide verso meu endereço”.....	232
Figura 91 – Frases 9 e 10 de “Vide verso meu endereço”.....	232
Figura 92 – Frases 11 e 12 de “Vide verso meu endereço”.....	233
Figura 93 – Frases 13 a 16 de “Vide verso meu endereço”.....	234
Figura 94 – Flutuações da curva melódica em “Abrigo de vagabundos”.....	242
Figura 95 – Flutuações da curva melódica em “Já fui uma brasa”.....	242

Figura 96 – Flutuações da curva melódica em “Vide verso meu endereço”.....	242
Figura 97 – Exemplo de trecho suspensivo com tonemas descendentes nos segmentos entoativos.....	243
Figura 98 – Exemplos de finalização com penúltima nota mais grave.....	244
Figura 99 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” – Refrão	257
Figura 100 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” – Estrofe 1.....	257
Figura 101 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” – Estrofe 2.....	258
Figura 102 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” – Estrofe 3.....	258

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 ADONIRAN BARBOSA: O SAMBA DE SÃO PAULO.....	18
1.1 A cidade e a era do rádio.....	19
1.2 Um personagem na Pauliceia: João Rubinato.....	25
1.3 Bibliografia sobre Adoniran.....	28
1.4 Produção discográfica.....	35
1.5 Canções selecionadas: constituição do <i>corpus</i>	38
2 CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO: METODOLOGIA DE ANÁLISE.....	43
3 ANÁLISE DAS CANÇÕES.....	68
3.1 “Malvina”.....	69
3.2 “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”.....	80
3.3 “Samba do Arnesto”.....	105
3.4 “Conselho de mulher”.....	120
3.5 “As mariposas”.....	136
3.6 “Tiro ao Álvaro”.....	146
3.7 “Prova de carinho”.....	160
3.8 “Trem das onze”.....	172
3.9 “Já fui uma brasa”.....	184
3.10 “Despejo na favela”.....	198
3.11 “Vide verso meu endereço”.....	221
CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONOGRÁFICAS.....	268

INTRODUÇÃO

Nos dias atuais, o reconhecimento da importância de Adoniran Barbosa para a história da canção popular no Brasil está definitivamente consolidado. Nenhum compêndio sobre a canção brasileira que se pretenda abrangente pode prescindir da referência à obra do sambista. Autor de clássicos como “Saudosa maloca”, “Samba do Arnesto” e “Trem das onze”, suas composições mais conhecidas, e de pequenas obras-primas menos famosas, como “Abrigo de vagabundos” e “Despejo na favela”, Adoniran construiu, ao longo de sua relação de mais de 50 anos com o samba, uma obra amplamente representativa e profundamente afinada com a linguagem e a cultura da população paulistana. O humor e o recurso às variantes linguísticas regionais, marcas registradas de muitas de suas canções, são apenas uma parte da grande contribuição que Adoniran deixou para o samba paulistano e brasileiro. Nos últimos anos, as pesquisas acadêmicas vêm revelando, cada vez mais, dimensões virtualmente inexploradas do rico conjunto de canções que o compositor legou à posteridade. Esta pesquisa pretende investigar a obra cancional de Adoniran pelo viés semiótico.

No campo dos estudos da canção popular, a semiótica da canção, criada e desenvolvida por Luiz Tatit, obteve, ao longo dos anos, resultados inovadores na abordagem das obras desse universo artístico, principalmente em função da adequação de seu instrumental para a identificação e descrição dos fenômenos que garantem a unidade de sentido entre a letra e a melodia. Além de apresentar uma nova perspectiva na análise desse material, a semiótica transformou a concepção de canção ao mostrar que sua construção e seu efeito de sentido estão fortemente ligados às entoações da fala natural. Aplicando a metodologia de análise construída para esse fim, tornou-se possível identificar, nas produções dos grandes compositores populares brasileiros, os procedimentos musicais e entoativos que tornaram as canções uma linguagem de incontestável peso na cultura musical e linguística do país.

Considerando o alcance analítico e descritivo da semiótica da canção e a importância cultural da obra musical de Adoniran Barbosa, esta pesquisa procurou localizar, descrever e apresentar, por meio dos estudos semióticos, a maneira de fazer canções que singulariza esse compositor, sempre a partir do material verbal e musical de suas criações. Ou seja: a pesquisa buscou identificar marcas autorais de

Adoniran em sua produção por meio dos recursos analíticos construídos pelos semioticistas da canção. A pesquisa teve como objetivo o estabelecimento de um ponto de vista propriamente semiótico da produção do compositor, pautado na investigação sobre cada canção como um texto completo de sentido e na focalização dos aspectos visualizados na materialidade imanente dos objetos culturais selecionados. O levantamento dos procedimentos de composição que caracterizam os sambas de Adoniran visou, também, a oferta de subsídios para inclusão das análises semióticas das canções nos debates acadêmicos acerca da presença sociocultural do cancionista e de sua obra no universo da música da cidade de São Paulo.

Em busca de consistência e coerência nas análises, para obter o rendimento teórico adequado, fez-se necessário a delimitação de um *corpus* de trabalho que permitisse o exame em nível profundo das camadas de significação de cada um dos textos. Foram selecionadas, assim, doze canções de Adoniran Barbosa dentre as trinta e três presentes em seus três LPs de carreira. O estudo semiótico dessas canções foi realizado a partir de fonogramas de base, dos quais foram extraídas as informações de letra, melodia, arranjo e demais elementos que contribuem para o efeito global de sentido produzido em suas execuções.

A escolha das canções prestigiou as diversas fases da carreira de Adoniran Barbosa, bem como as diferentes fontes fonográficas consideradas basilares para a pesquisa. Também foram prestigiadas intenções expressivas distintas, com conteúdos mais ou menos eufóricos, andamentos mais ou menos lentos, explorações maiores ou menores das tessituras. Além disso, as canções selecionadas contemplaram temáticas diversas, abordando desde o sofrimento amoroso até a exclusão social.

Ainda que a popularidade de Adoniran Barbosa resista às novidades e transformações permanentes da indústria fonográfica, não é sem propósito retomar, a partir da contextualização histórica, as bases que a sustentaram. Personagem midiático por excelência da era do rádio paulistana, Adoniran absorveu em suas produções sentimentos e valores de uma época de grandes transformações na paisagem e nos modos de organização social da metrópole. Sensível às contradições da ideologia do progresso e do desenvolvimentismo, encontrou no rádio, primeiro como ator, depois como músico, a oportunidade de expressar um ponto de vista alternativo à ideologia oficial. Dominando com maestria o artesanato

cancional, produziu obras que obtiveram grande aceitação do público, devido à identificação de diversos grupos sociais excluídos com as várias vozes presentes no tecido da letra, melodia e dicção de seus sambas. A pesquisa desenvolve essas ideias no primeiro capítulo, em que apresenta, também, a bibliografia que se constituiu em torno do artista nos anos recentes, e as principais referências fonográficas acessadas, justificando a constituição do *corpus* citado.

As canções de Adoniran selecionadas para o corpo da tese foram submetidas ao exame analítico a partir do modelo semiótico proposto por Luiz Tatit. Entretanto, não foram desconsideradas as notáveis contribuições teóricas recentes dos eminentes semioticistas que se propuseram a questionar, aprimorar, ampliar e reorganizar as propostas pioneiras de Tatit. Muitas dessas contribuições criaram novos pontos de vista para a teoria, e estabeleceram outras possibilidades de estruturação dos modelos desenvolvidos. Procurando equilibrar os ganhos teóricos entre as novas propostas e os modelos já consagrados, a pesquisa apresenta, no segundo capítulo, as bases metodológicas para as análises a partir de uma discussão teórica prévia, incluída no corpo da tese como fundamentação da empresa analítica.

A análise das doze canções selecionadas é empreendida no terceiro capítulo, a partir da ordem de lançamento dos fonogramas originais. Estabelece-se, assim, uma sequência temporal que abarca vários momentos da produção de Adoniran. Sucedem-se na ordem de apresentação as canções “Malvina”, “Saudosa maloca”, “Abrigo de vagabundos” (apresentada no mesmo subcapítulo da anterior), “Samba do Arnesto”, “Conselho de mulher”, “As mariposas”, “Tiro ao Álvaro”, “Prova de carinho”, “Trem das onze”, “Já fui uma brasa”, “Despejo na favela”, “Vide verso meu endereço”. Em cada subcapítulo, conforme fossem produtivas para cada análise, foram incluídas referências a outras versões e outras canções, para melhor explicação e exemplificação dos dados obtidos a partir dos fonogramas.

O capítulo de encerramento estabelece as conclusões e considerações finais, envolvendo a síntese dos dados obtidos pelas análises, a interpretação desses dados a partir das relações entre as recorrências mais significativas, e a comparação dos resultados obtidos com análise de material suplementar. São discutidas, ainda, as contribuições de historiadores e críticos musicais sobre a importância e a especificidade da obra de Adoniran à luz das conclusões do material analítico. Por fim, desenvolve-se reflexão sobre as opções metodológicas adotadas, sua

produtividade e suas limitações, e sobre a contribuição da pesquisa aplicada para o redimensionamento dos instrumentos de análise.

1 ADONIRAN BARBOSA: O SAMBA DE SÃO PAULO

Presentes na memória afetiva dos habitantes da cidade, os sambas de Adoniran Barbosa incorporaram-se ao cotidiano por meio das conversas, das rodas, dos encontros de amigos, dos bate-papos dos bares, das reuniões festivas. Impregnados de oralidade, recuperada pela escuta atenta e arguta do compositor, conseguiram constituir uma gama de situações, personagens e percepções com as quais o paulistano, principalmente aquele que habitava regiões menos favorecidas, pode se identificar. Essa identificação remete a uma série de fenômenos históricos e culturais, dentro de um contexto complexo que envolve modernização e exclusão, progresso e pobreza, resignação e resistência.

Neste capítulo, procuraremos esboçar um quadro geral, sintético e breve, para apresentar as relações entre o compositor e a cidade que ele acompanhou em suas transformações. Não pretendemos aprofundar as questões históricas, visto que a contribuição da pesquisa pretende se dar principalmente pelo viés semiótico, e que outras obras, que citaremos adiante, já se encarregaram de excelentes desenvolvimentos nesse campo. Entretanto, faz-se necessário recuperar informações básicas, que servem como ponto de partida para delimitar a singularidade do artista. Além disso, é mister agregar a esta pesquisa os inegáveis avanços conseguidos por estudiosos de Adoniran, em outros campos do conhecimento. Por essas razões, optamos por abordar as transformações históricas da cidade que Adoniran vivenciou e a trajetória biográfica do cancionista. Em seguida, propusemos uma pequena revisão bibliográfica e discográfica, com o objetivo de situar o leitor em relação às produções mais significativas relacionadas ao artista. Por fim, justificamos a escolha do *corpus* de análise a partir de fatores relacionados às características e ao histórico da produção de Adoniran, considerando também as especificidades e exigências estabelecidas pela abordagem semiótica das canções.

1.1 A cidade e a era do rádio

Para dimensionar a relevância histórica da contribuição de Adoniran, é importante considerar o cenário musical em que sua obra se insere, cenário este vinculado às transformações urbanas e sociais ocorridas na cidade de São Paulo. A compreensão dessas transformações exige a recuperação de informações sobre o contexto histórico paulistano das últimas décadas do século XIX, entre 1870 e 1900, quando a cidade sofre modificações decorrentes do crescimento territorial e demográfico, relacionadas ao desenvolvimento da economia cafeeira, que alteram completamente a paisagem e o ritmo de vida:

Entre 1870 e 1900 a área crescera. Por trezentos anos a vila, e a cidade, ficara no espaço concentrado entre o Anhangabaú e o Tamanduateí – o “Triângulo”, as casas de taipa, os raros sobrados, as igrejas e suas torres, o palácio do Governo e a Câmara Municipal. Essa área passou a ser o “centro velho”, o “centro histórico”. O espaço urbano foi ampliado, dominando os sítios e chácaras do entorno, formando o “centro novo”, a “cidade nova” dos fazendeiros de café. (...)

A população urbana dobrou em cinco anos: em 1890 havia 65 mil habitantes, que passaram a 130 mil em 1895! E em 1900, a cidade concentrava 240 mil habitantes - 84,6% de crescimento. Uma explosão demográfica de 269% na década, quase 14% ao ano.

O crescimento demográfico decorreu inicialmente da necessidade de mão-de-obra para as lavouras de café, que carreara sucessivamente escravos de outras regiões do país, imigrantes para substituição destes como mão-de-obra livre e trabalhadores nacionais. Na última década do século entraram no estado 700 mil imigrantes, e uma parte deles ficou na área urbana ou para ela retornou.

A cidade cresceu oferecendo serviços e infraestrutura para o comércio de café e para o consumo dos fazendeiros, atraindo os libertos, os imigrantes, os caipiras expulsos das áreas rurais próximas, os migrantes de outras regiões do país. (...) (GLEZER, 2007, p. 169).

Entre esse período e o início do século XX, São Paulo ascende à posição de metrópole regional, em um contexto em que ocorrem, num curto espaço de tempo, a Abolição, a chegada de imigrantes europeus e um grande êxodo rural. Com o crescimento da produção cafeeira, a cidade tornou-se um centro integrador regional, cada vez mais populoso, em função do incentivo à imigração promovido pela política da cafeicultura paulista. Com isso, aceleram-se as transformações da estrutura urbana e da paisagem, num contexto de muitas ocupações e trabalhos realizados por uma grande massa populacional alijada de condições dignas de subsistência (MATOS, 2007, p. 51).

A música popular paulistana dessa época desenvolveu-se em torno de tradições culturais rurais, africanas e europeias (principalmente dos imigrantes italianos), que tinham como seu principal espaço as festas religiosas e profanas na cidade, como as de caráter urbano e as dos imigrantes. A circulação de música erudita, atendendo ao gosto europeizado das elites, ocorria nos teatros da cidade, e em menor grau nos cafés-concertos, casas de instrumentos e partituras, cinemas (até o surgimento do cinema falado). A música popular circulava nos cafés-cantantes, nos circos, nas apresentações de bandas civis e militares, nas festas, nas rodas de choro. Nas ruas da cidade, havia pregões, em que os ambulantes tentavam chamar a atenção do público com quadrinhas populares e trechos de músicas de sucesso. À noite, havia a prática das serenatas. Eram muito comuns as paródias anônimas de canções famosas, comentando fatos cotidianos da cidade (MORAES, 2004, p. 601-608).

O samba-rural paulista teve origens na Festa de Pirapora do Bom Jesus, onde caboclos pobres e negros de todo o Estado se uniam às camadas mais privilegiadas para, após as celebrações religiosas, realizarem batuques e desafios¹. Essas manifestações musicais influenciaram o samba paulistano, cujo grande veículo de divulgação no início do século XX foram os cordões carnavalescos, inicialmente circunscritos aos bairros, mas que posteriormente alcançaram regiões centrais (MORAES, 2004, 611-612). A música caipira também fazia parte do cenário paulistano, com nomes de expressão como Marcelo Tupinambá, vindo a encontrar forte apelo comercial, posteriormente, com as execuções nas rádios. Marcos Virgílio, em *São Paulo, 1946-1957: representações da cidade na música popular*, compõe um quadro-resumo dos gêneros em destaque nesse período:

Tem-se, então, até a década de 1930, um panorama da música paulista formado por essas três vertentes: o samba dos negros, descendentes dos escravos do Vale do Paraíba, o choro e a música caipira. Os compositores que se dedicassem aos outros estilos, como os estilos “importados” em voga na época – foz, bolero, rumba, boogie-woogie – encontravam pouco espaço em São Paulo, podendo apenas tocar em orquestras de baile, nos clubes da cidade. Talvez por isso boa parte deles tenha acabado por se mudar para o Rio de Janeiro, onde a cena musical estava mais consolidada

¹ “Inezita Barroso aposta na tese de que o autêntico samba paulista tem origem na região rural do Vale do Paraíba, onde foi marcante a presença de escravos negros no Estado. Daí a qualificação ‘mais pesado’, que se refere aos instrumentos que marcam o ritmo desse samba: ao contrário dos ‘leves’ pandeiro e tamborim, típicos do samba carioca, tem-se em São Paulo a marcação por tambores e bateria” (VIRGÍLIO, 2010, p. 33).

e a possibilidade de sucesso era provavelmente bem maior (VIRGÍLIO, 2010, p. 34).

Com a popularização dos aparelhos, a expansão do alcance das emissoras e a profissionalização do meio, o rádio foi obtendo cada vez maior penetração em São Paulo, principalmente a partir da década de 1930, transformando as formas de fruição musical e estabelecendo novos padrões artísticos e culturais. A presença do rádio, somada à possibilidade das gravações fonográficas, estabeleceu parâmetros para a cultura musical de massa que se fixaram como pilares da indústria da canção durante todo o século. Em relação ao impacto das tecnologias em São Paulo, observa José Geraldo Vinci de Moraes:

O novo cenário cultural reforçou os valores urbanos e tecnológicos marcados, sobretudo, pelos meios de comunicação que colocaram em circulação a variedade de culturas populares urbanas. De maneira geral, as alterações foram bastante ambíguas na música: de um lado, a imposição de modelos e modas, as restrições e orientações, a massificação e a fragmentação, gradativamente se tornaram regras e apontaram para a mercantilização e o consumo rápido e uniformizado da cultura popular urbana. De outro lado, a formulação de novas temáticas e sensibilidades musicais, a profissionalização dos artistas populares, a possibilidade de realização artística nos diversos campos e meios de difusão e a expansão da difusão cultural, favoreceram a diversificação e multiplicação de uma rica cultura popular ainda em construção. Circulando por essa trilha inusitada, cheia de dissonâncias e ritmos diversos, as formas de produção e difusão da música em São Paulo foram se erguendo e se expandindo nos anos 30 e 40, esse rico processo foi muito bem captado pela radiofonia paulistana (MORAES, 2004, p. 615).

O rádio é o veículo de comunicação responsável pelas maiores transformações na cena musical paulistana e brasileira a partir da década de 1930. As primeiras emissoras de rádio haviam sido inauguradas na década de 1920, mas só a partir de 1932, com a autorização federal de propaganda, é que a programação começou a se tornar mais profissional e a atingir um público mais amplo (VIRGÍLIO, 2010, p. 14). O impacto dos meios de comunicação eletrônicos sobre a cultura musical foi enorme, transformando o quadro das sonoridades musicais na vida cultural de São Paulo. Embora boa parte da produção e divulgação da música popular estivesse atrelada ainda ao Rio de Janeiro, emissoras como a Rádio Record² cada vez mais procuravam diversificar sua programação e direcioná-la ao

² “A década de 1930 marca em São Paulo, então, a ascensão da Rádio Record. Essa situação de privilégio se deve, além do prestígio de ser ‘a voz de São Paulo’, a uma série de inovações de sua programação, principalmente no uso do tom coloquial do locutor com o ouvinte, também herança de

público paulistano. Muitos artistas encontraram no rádio a oportunidade de divulgarem seus trabalhos, tornando-se celebridades regionais (VIRGÍLIO, 2010, p. 34-35). A penetração em São Paulo da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que tinha grande força nacional no início da radiofonia no Brasil, sempre foi limitada, tanto pela barreira geográfica da Serra do Mar, que dificultava as transmissões, quanto pela concorrência das rádios paulistas no espaço físico de circulação das radiofrequências (VIRGÍLIO, 2010, p. 21). Essa condição técnica colaborou para que as rádios de São Paulo acabassem construindo um espaço próprio, sustentado por anunciantes locais e com uma programação voltada para o público da região alcançada pelas transmissões.

Evidentemente, outros espaços culturais também se responsabilizavam pela circulação da música popular em São Paulo, mas a centralidade do rádio, a partir de 1932, é um fenômeno inquestionável. O que não quer dizer que o rádio não sofresse influências de outros fenômenos culturais, como, por exemplo, o mercado fonográfico, o cinema e a imprensa de revistas especializadas. Na verdade, a programação do rádio estava atenta também a esses fenômenos, de forma que havia uma grande variedade de gêneros musicais, nacionais e internacionais, prestigiados pelas emissoras.

Concomitantemente ao estabelecimento do rádio como principal veículo de comunicação na sociedade paulistana e brasileira, as transformações urbanas em São Paulo continuaram ocorrendo em ritmo acelerado. O crescimento populacional continua intenso, e entre 1920 e 1940, mais do que duplica o número de habitantes da cidade (MATOS, 2007, p. 61). Ocorre também grande expansão territorial, decorrente de um modelo periférico de crescimento, que se alia à verticalização das áreas centrais. Sem estrutura para lidar com esse grande contingente populacional, a cidade viveu situações de crise no transporte público e na política de habitação.

César Ladeira. A Rádio Record vai evoluindo na direção de um rádio mais popular, inclusive para aumentar a penetração no grande público e atrair maiores investimentos dos anunciantes. (...) Um dos aspectos que mais diferencia o rádio de São Paulo dos demais centros radiofônicos do país, inclusive do Rio de Janeiro, foi sua diversificação em gêneros, com uma programação voltada essencialmente para o público da capital. Um grande exemplo disso são os programas humorísticos (...). Mas havia também a radionovela, o radioteatro, o esporte, programas de calouros, programas orquestrais, jornalísticos, etc. Em cada um desses gêneros há um nome de destaque, uma emissora, um programa. Outra característica marcante do rádio paulistano, que demonstra sua consistência e personalidade, é o fato de haver até mesmo uma segmentação de programação, com emissoras que se tornam 'especialistas' em um único gênero (VIRGÍLIO, 2010, p. 25)".

A crise habitacional trouxe sérias consequências para grande parte da população trabalhadora pobre, com poucas opções de moradia devido à queda da produção de imóveis voltados para o aluguel. Na década de 1930, o poder público havia tolerado e até incentivado as iniciativas de autoempreendimento para construção de habitações nas zonas periféricas. A lógica do poder público era a de manter ilegais os loteamentos periféricos para se desobrigar de prover as condições mínimas de serviços urbanos, poupando verba para as grandes construções e reformas no centro. Até a década de 1950, essa lógica prevaleceu, o que fazia com que os benefícios de infraestrutura conduzidos pelo Estado fossem assimilados pelas populações periféricas como “favores”, em troca dos quais deveria ser fornecido apoio político.

Essas transformações ocorreram em um período em que a ideologia do desenvolvimentismo e do progresso dominava o pensamento político e urbanístico dos administradores da cidade. As comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954, são um marco dessa perspectiva ideológica que propunha uma imagem da metrópole e de seus habitantes associada ao progresso, ao trabalho e ao cosmopolitismo. Entretanto, a expectativa da elevação da condição de vida e do status social pela via do progresso não se realizou para a maior parte da população, a despeito da adesão ao ideário construído para as comemorações do aniversário da cidade. Além disso, a velocidade das transformações da paisagem conduzia ao fenômeno da perda de referenciais geográficos, causando a impressão de que parte da vida dos indivíduos desaparecia com as substituições de edificações antigas por novas, e com as reformas em praças e outros locais públicos. O sentimento de “tempos que não voltam mais” associa-se ao despreparo de boa parte da população para lidar com a velocidade das mudanças:

O processo de metropolização de São Paulo (...) deve ser entendido não apenas do ponto de vista territorial, nem demográfico. O que caracteriza uma metrópole, mais do que o tamanho e o número de habitantes, é o aumento em complexidade: as relações sociais (políticas, econômicas, entre outras), a produção cultural e, por outro lado, os problemas a serem enfrentados ganham uma nova dimensão. No caso de São Paulo, essa nova dimensão, alcançada com velocidade assombrosa, parece ter pego boa parte da população despreparada. O progresso tão desejado trouxe, junto consigo, uma nova dinâmica e novas nuances da vida urbana (...) (VIRGÍLIO, 2010, p. 138).

É dentro desse complexo quadro de referências históricas e culturais que se desenvolve a carreira de Adoniran Barbosa. Como artista de rádio, tendo iniciado sua trajetória nos mesmos anos em que o veículo adquire penetração popular, foi sensível às demandas do público de sua cidade, construindo, ao lado de Osvaldo Moles, toda uma série de tipos a partir de sua experiência viva com os excluídos do processo de modernização. Mais tarde, quando sua carreira de compositor consegue avançar, o rádio representa a oportunidade de divulgar seus sambas fortemente impregnados das falas do paulistano e das vozes sociais silenciadas pela ideologia do crescimento desenfreado.

1.2 Um personagem na Pauliceia: João Rubinato

Filho de imigrantes italianos, Adoniran Barbosa passou sua infância e adolescência no interior de São Paulo. Nascido em 1910, em Valinhos, com o nome de batismo João Rubinato, foi o sexto filho do casal Fernando e Emma. Em 1918, deslocou-se para Jundiaí com sua família, em busca de melhores oportunidades de trabalho; nessa cidade passou boa parte de sua infância. Sua irmã Helena o alfabetizou, mas sua passagem pelo grupo escolar foi breve e sem sucesso. Tendo de começar a trabalhar muito novo para ajudar a família, atuou em diversas profissões distintas, como varredor e entregador de marmitas. Em 1924, sua família mudou-se outra vez, agora para Santo André, onde trabalhou como vendedor ambulante, passando a circular com mais frequência nas ruas da cidade de São Paulo, como decorrência das exigências da profissão. Entre 1926 e 1928, trabalhou na residência do ministro Pandiá Calógeras, como garçom.

Em 1932, ano da Revolução Constitucionalista, a família Rubinato muda-se em definitivo para a cidade de São Paulo. Passando por diferentes empregos e ocupações, Adoniran começa a frequentar os arredores das rádios, procurando alguma forma de cantar nos programas de calouros. Tendo sido classificado ao interpretar o samba “Filosofia”³, de Noel Rosa, em 1934, ingressa na carreira artística, adotando o pseudônimo de Adoniran Barbosa, em homenagem a um amigo chamado Adoniran e ao cantor carioca Luís Barbosa.

A carreira artística de Adoniran desenvolve-se nas décadas de 1930 e 1940 principalmente como profissional de rádio. Tendo composto alguns poucos sambas na década de 1930 que não conseguiram emplacar, Adoniran concentrou-se na década seguinte na atividade de radioator, com a qual obteve considerável sucesso. Durante o período em que trabalhou no rádio, estabeleceu sólida amizade e parceria com Osvaldo Moles, roteirista e escritor, que desenvolveu muitos tipos sob medida para interpretação do artista. Segundo muitos pesquisadores e biógrafos, a atuação em rádio, que envolvia a criação de diferentes personagens, foi fundamental para o processo de composição de Adoniran, tanto em relação aos temas quanto em relação ao forte componente de valorização da fala agregado a seus sambas.

³ Cf. nas referências (ROSA, 1984).

Entretanto, a despeito desse importante aprendizado, a produção esparsa de canções desse período é considerada como muito inferior à produção das décadas seguintes.

A parceria entre Adoniran Barbosa e Demônios da Garoa foi responsável por impulsionar a carreira de ambos na música. Essa parceria inicia-se com a canção “Malvina” (BARBOSA, 2002) e a vitória no carnaval de 1952, seguida de outra conquista no carnaval do ano seguinte, com “Joga a chave” (BARBOSA; FRANÇA, 1953). Mas é apenas em 1955, com o disco que lançaria “Saudosa maloca” (BARBOSA, 1995b), que a popularidade do compositor e do grupo vocal atingiria o ponto mais alto e lucrativo. A partir de então, as gravações de Adoniran pelo conjunto tornaram-se constantes, embora não lograssem atingir o mesmo sucesso do disco de 1955.

No início da década de 1960, depois de alcançarem repercussão também no exterior, os Demônios da Garoa viam-se em dificuldade de emplacar novamente um sucesso tão estrondoso quanto “Saudosa maloca”. Ao mesmo tempo, Adoniran Barbosa vivia um hiato criativo, fornecendo poucas composições que pudessem abastecer a parceria. Nessas condições, apresentou aos Demônios o samba “Trem das onze”, em 1964, que não foi bem recebido por parte do grupo, mas cuja gravação foi bancada por Arnaldo, um dos integrantes. A composição, lançada em compacto e em LP em 1964 (BARBOSA, 1995c), tornou-se grande sucesso no carnaval de 1965, vencendo o Concurso Oficial de Músicas Carnavalescas do Quarto Centenário do Rio de Janeiro. A canção gerou considerável retorno financeiro a Adoniran e aos Demônios da Garoa.

Depois de “Trem das onze”, a reputação de Adoniran como compositor tornou-se cada vez mais consolidada, e ele participaria de diversos programas de televisão, veículo cuja penetração crescia cada vez mais nas décadas de 1960 e 1970. Paralelamente, sua carreira como radioator passaria a encontrar dificuldades, principalmente após o suicídio de Osvaldo Moles, em 1967. Nos anos que se seguiram, a produção de Adoniran concentrou-se em canções para festivais, e sua atuação como ator limitou-se a participações esporádicas na televisão.

Apenas em 1974, com a gravação de seu primeiro LP, produzido por Pelão, Adoniran retornaria aos holofotes com sua produção musical. O sucesso do LP foi tal que, no ano seguinte, o cancionista lançaria seu segundo trabalho, também produzido por Pelão. Embora esses álbuns sejam basicamente coletâneas do

trabalho do compositor em anos anteriores, eles contavam também com composições inéditas, que se somavam às canções mais conhecidas. Em 1980, Adoniran gravaria um terceiro LP, com a participação de diversos artistas, celebrando seus 70 anos. A EMI selecionou para esse lançamento um rol considerável de estrelas de seu elenco, entre as quais Elis Regina, Clara Nunes, Gonzaguinha, Djavan, Simone, Carlinhos Vergueiro, Clementina de Jesus, Vânia Carvalho. A canção de maior sucesso do LP foi “Tiro ao Álvaro” (BARBOSA; MOLES, 1980), em interpretação de Elis Regina.

Em 1982, Adoniran Barbosa faleceu em São Paulo, de insuficiência respiratória, tendo deixado um legado de mais de cem composições. Em 1983, é lançada a coletânea *Saudades de Adoniran* (BARBOSA, 1983), com gravações de LPs de 78rpm que não haviam sido lançadas até então. O selo Eldorado lança, em 1984, o LP *Adoniran Barbosa: documento inédito* (BARBOSA, 1984a), e o LP *Ao vivo* (BARBOSA, 1991) é lançado pela RGE sete anos depois. Desde então, a obra de Adoniran vem se consolidando como uma das mais respeitadas e importantes na história do samba paulistano.

1.3 Bibliografia sobre Adoniran

Para a realização desta pesquisa, foram selecionadas fontes bibliográficas que tematizam a vida de Adoniran Barbosa, sua obra e a importância de seu legado para a cultura paulistana e brasileira. As fontes selecionadas buscam, em geral, estabelecer a trajetória de Adoniran como uma relação contínua com as transformações da cidade de São Paulo. Para boa parte da crítica, essa relação contribuiria decisivamente para estabelecer as bases da produção do cancionista. Cada uma das contribuições bibliográficas selecionadas aproxima-se do legado artístico de Adoniran por um viés diferente, fundamentado no discurso que caracteriza a formação dos autores que as escreveram.

Os livros que versam sobre vida e obra de Adoniran são importantes para a sequência desta pesquisa porque permitem reconhecer os pontos principais e convergentes da visão que os estudiosos acadêmicos e da MPB em geral têm a respeito do sambista. Esses pontos convergentes contribuem para que se estabeleça o estado da questão em relação à importância de Adoniran para a cultura musical brasileira, objeto de reflexão desta tese. Parte-se da hipótese de que as observações realizadas por diversos autores sobre a relevância de sua obra podem ser corroboradas, complementadas ou questionadas pela análise semiótica das canções e pela comparação dos elementos recorrentes dessa análise (associados ao estilo do cancionista estudado) com os elementos recorrentes das análises em outros campos do conhecimento (história, sociologia, linguística etc.).

Durante a confecção da tese, mormente nos momentos de análise de cada canção, as informações contidas nos livros biográficos serviram como dados de contextualização, elementos ilustrativos da análise e indicações de referências externas importantes para a compreensão da estrutura narrativa. Cabe, neste ponto, esclarecer os procedimentos e os limites das contribuições. A análise das canções em sua estrutura de melodia e letra evitou a superinterpretação, passível de ocorrer quando se superpõem os elementos contextuais da produção cancional aos elementos imanentes aos textos cancionais estudados. As indicações de interpretação das canções em suas propriedades propriamente textuais foram os principais elementos da análise, servindo de base para o posterior entendimento da relação do plano discursivo com os aspectos contextuais da produção. Em nossa

perspectiva, as letras das canções não encontram explicações causais em dados biográficos de seu autor, e as inflexões de sentido propostas na relação entre melodia e letra dos sambas não são necessariamente instrumento de análise das disposições psicológicas do autor. Para nosso ponto de vista, importa compreender como o material cancional produzido por Adoniran vingou por suas qualidades propriamente estéticas. Dados biográficos, sociológicos e históricos foram incorporados às análises, mas o procedimento principal foi sempre o estudo atento do material cancional segundo os parâmetros da semiótica da canção. O que se procurou desvendar foi a forma como os elementos melódicos e linguísticos se relacionam na produção do efeito de sentido que singulariza cada canção,

As principais obras que versam sobre a biografia de Adoniran e sua relevância histórica e cultural publicadas até hoje são, pela ordem de lançamento: *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*, de Valter Krausche (KRAUSCHE, 1985); *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade*, de Francisco Rocha (ROCHA, 2002); *Adoniran: dá licença de contar...*, de Ayrton Mugnaini Jr. (MUGNAINI JR., 2002); *Adoniran: se o senhor não tá lembrado*, de Flávio Moura e André Nigri (MOURA; NIGRI, 2002); *Adoniran: uma biografia*, de Celso de Campos Jr. (CAMPOS JR., 2009 – lançado em 2004); e *A cidade, a noite e o cronista*, de Maria Izilda Santos de Matos (MATOS, 2007).

O livro de Valter Krausche, *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*, é uma obra pautada na perspectiva sociológica, e funciona como uma boa introdução a respeito do compositor. Divide-se em cinco capítulos, com um capítulo adicional de indicações de livros e discos e uma cronologia de fatos históricos e biográficos. Sem se aprofundar nos dados biográficos, Krausche centra sua análise na importância cultural de Adoniran, atingindo argutas conclusões sobre a relação entre este e sua cidade.

Krausche constrói, em seu texto, a noção de que Adoniran vivenciou o progresso urbanístico e social de São Paulo de forma intensa, mas o fez como alguém apto a perceber as transformações da paisagem e produzir obras artísticas que dialogassem com o ritmo dessas transformações. O autor ressalta o papel de observador urbano do sambista e sua capacidade de "incorporar personagens e situações" (KRAUSCHE, 1985, p. 27), que se mostra proveitosa tanto para a atuação no rádio quanto para a composição de canções. Ao discorrer sobre algumas das letras de sambas de Adoniran, Krausche ressalta a posição de incômodo do

compositor em relação às transformações observadas, que aparecem sob a forma de pequenas tragédias/comédias da vida urbana, narradas numa linguagem próxima à dos que as vivenciam.

A dissertação de mestrado de Francisco Rocha deu origem à obra *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade* (2002), que faz um recorte histórico/biográfico da contribuição de Adoniran. O livro de Rocha procura mostrar como a produção do cancionista pode ser interpretada como ato artístico de resistência ao discurso ideológico do poder político historicamente constituído. Divide-se em cinco capítulos, sem preocupação cronológica, cada um deles versando sobre um aspecto diferente da produção do sambista.

Com competente utilização do arcabouço teórico que envolve filósofos como Walter Benjamin e Michel de Certeau, Francisco Rocha mostra o contexto histórico da produção dos sambas de Adoniran, com foco na década de 1950, como propício à construção e disseminação de um discurso ideológico ufanista, que exalta o progresso, a urbanização e as benesses desses processos. As canções de Adoniran, segundo Rocha, funcionariam como um espaço de discurso voltado para as facetas desumanizantes do progresso, como a pobreza, a exclusão e a inadaptação. Nesse sentido, Adoniran seria o cantor de um lado da cidade que não encontraria espaço no discurso oficial. O compositor, assim, daria voz a toda uma gama de atores sociais marginalizados, e contribuiria para a construção da identidade histórica dos mesmos, a partir da narrativa.

O jornalista e músico Ayrton Mugnaini Jr. é o responsável pelo livro *Adoniran dá licença de contar...* (2002), lançado pela Editora 34. O livro divide-se em oito capítulos e cinco apêndices, conta com muitas ilustrações e possui vasto repertório de curiosidades musicais e biográficas sobre o compositor. A formação musical de Mugnaini gera uma abordagem com maior foco nos comentários sobre as canções e sobre a importância de Adoniran para a música popular brasileira.

Redigido de maneira menos acadêmica que o de Francisco Rocha, o livro de Ayrton Mugnaini Jr. procura aproximar o leitor de Adoniran pela apresentação de seu legado musical e de sua relevância enquanto figura emblemática do samba paulistano. O autor organiza seu trabalho a partir da cronologia da vida do compositor, mas sua maior preocupação é a de comentar o legado cancional de Adoniran. Assim, há inúmeros subcapítulos dedicados a canções isoladas, a discos, a comparações entre canções, a temas desenvolvidos pelo sambista, e até a

comparações dos sambas de Adoniran a canções de outros autores e outros estilos. Além disso, a obra destaca-se pela aprofundada pesquisa de material realizada por Mugnaini. Os apêndices oferecem, além de uma crônica de Adoniran e uma cronologia biográfico-histórica, a discografia completa do sambista (incluindo compilações e relançamentos), a lista completa de canções de sua autoria, e a lista de gravações e regravações de suas canções.

Volume da coleção *Pauliceia*, dedicada à memória de São Paulo, o livro *Adoniran: se o senhor não tá lembrado*, de Flávio Moura e André Nigri, concentra-se nos dados biográficos e de contexto histórico relacionados ao artista. O espectro dessa investigação é mais amplo, com informações mais precisas sobre uma série de acontecimentos da vida do biografado. A obra se divide em 16 capítulos, abordando desde a trajetória dos pais de Adoniran até os estertores de sua carreira, no início da década de 1980. Há, ainda, nos anexos, discografia (menos completa que a apresentada por Mugnaini Jr.) e dois textos históricos e fundamentais sobre o cancionista, um de Antonio Candido (2002), “Adoniran Barbosa”, publicado na contracapa do LP homônimo de 1975, e o outro de José Paulo Paes (2002), “Samba, estereótipos e desforra”, publicado no jornal Folha de São Paulo em 1982.

O livro de Moura e Nigri constitui-se no maior esforço de construção de perfil biográfico para Adoniran empenhado até então. A pesquisa dos jornalistas procurou mostrar cada uma das fases da vida e da carreira do compositor/radioator, procurando compreender como sua experiência de sobreviver em São Paulo, desde os anos mais difíceis da adolescência e juventude até a época de maior prestígio no rádio e no meio musical, marcou sua percepção da cidade e influenciou sua produção, tanto como intérprete de tipos característicos da paulistanidade no rádio, quanto como intérprete do modo de falar, de pensar e de viver dos paulistanos nas canções.

Dois anos após o livro de Moura e Nigri, Celso de Campos Jr. lança *Adoniran: uma biografia*, obra que aprofunda e amplia as pesquisas histórico-biográficas que embasavam as produções anteriores. Dividido em 19 capítulos, amplamente documentado e ilustrado, o volume traz ainda, em sua segunda edição, de 2009, roteiros originais do programa *História das Malocas*, escritos por Osvaldo Moles e interpretados por elenco que contava com Adoniran Barbosa em papel principal.

Produzido a partir de uma pesquisa ampla, extensa e minuciosa, o livro de Celso de Campos Jr. não apenas reconstrói a narrativa de vida de Adoniran

Barbosa, mas também se preocupa com o esclarecimento das condições de contexto histórico em que os fatos são apresentados. Assim, a obra disponibiliza muitas explicações paralelas aos acontecimentos enfocados em cada capítulo. Entretanto, longe de tornar o texto cansativo ou exageradamente minucioso, essas intervenções são fundamentais para dimensionar a contribuição de Adoniran e a relevância de sua produção em cada momento histórico em que sua carreira se desenvolveu. O trabalho de Campos Jr., nesse sentido, não privilegia o compositor de sambas em detrimento do radioator e comediante, equilibrando a atenção do texto entre as diversas fases da vida do biografado.

A obra da historiadora Maria Izilda Santos de Matos, *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa* (2007), consubstancia um longo esforço de pesquisa histórica, que envolveu projetos de pesquisa e demandou mais de dez anos de trabalho. Dividido em três partes, o livro busca associar os aspectos históricos do desenvolvimento da cidade de São Paulo aos conteúdos socioculturais enunciados nas letras dos sambas de Adoniran. A primeira parte versa sobre os fundamentos teóricos da pesquisa, destacando as relações entre história, cotidiano, música e vida noturna. A segunda foca a história da cidade de São Paulo, com um subcapítulo dedicado à vida noturna da metrópole. Finalmente, a terceira parte é dedicada a Adoniran Barbosa e suas canções, dentro do contexto histórico construído pelas seções anteriores.

A riqueza de informações e de fontes utilizadas tornam o livro de Maria Izilda Matos uma preciosa contribuição para a compreensão do contexto em que os sambas de Adoniran foram produzidos. O viés de interpretação da importância cultural do compositor é, no caso dessa obra, principalmente histórico, e a abordagem leva em conta diversos fatores concomitantes. Outra qualidade da pesquisa é a reflexão empreendida acerca da relação entre as composições de Adoniran e a voz social dos menos favorecidos na vida da cidade, questão que também é abordada por Francisco Rocha.

Considerando a extensão, o esforço de pesquisa e a proposta editorial de cada obra, constata-se que a mais robusta fonte de informações biográficas de Adoniran Barbosa é o livro de Campos Jr., que, sendo também uma obra mais recente que as demais, à exceção do livro de Maria Izilda Matos, beneficia-se de observações e polêmicas presentes nos livros dos outros autores. Questões como a autoria de “Bom dia, tristeza” (BARBOSA; MORAES, 1974), ou a identidade de

Arnesto no samba que o homenageia, por exemplo, são apresentadas de forma muito mais clara e elucidativa pelo autor, que reduz a margem de dúvida deixada pelas pesquisas pregressas. O livro de Moura e Nigri pode funcionar como uma síntese histórica menos minuciosa, complementar ao livro de Campos Jr., mas igualmente competente na construção de um perfil do artista. A contribuição de Mugnaini Jr. é menor no aspecto biográfico, mas de grande peso no aspecto da análise comparativa das canções. A dissertação de Francisco Rocha e o livro de Maria Izilda Matos têm maior importância na discussão da relevância cultural da obra adoniraniana enquanto fenômeno histórico de resistência, e o livro de Valter Krausche propõe questões fundamentais para essa discussão, concentrando-se nos aspectos sociológicos das letras dos sambas.

Em linhas gerais, as obras evidenciam convergências em suas diferentes propostas de abordagem: a) Adoniran Barbosa permanece como figura central no cenário do samba paulistano e da música popular brasileira; b) as canções de Adoniran Barbosa são representativas de uma determinada experiência de vida na cidade de São Paulo, e são reconhecidas como tal por artistas, crítica e público; c) o talento de Adoniran como radioator e sua larga experiência na interpretação de tipos humanos associados a personagens marginalizadas da cidade contribuiu para sua bagagem artística e para a composição de seus sambas; d) a capacidade de observação de Adoniran Barbosa recaiu também sobre a linguagem, o vocabulário, a fala e a dicção das camadas mais pobres da população de sua cidade; e) todos esses fatores, somados ao modo específico de tratamento desse material cultural, são transformados em canções que, em sua similaridade de processo composicional e de estrutura textual, permitem-nos pensar em estilo autoral, para o caso de Adoniran.

No âmbito das produções acadêmicas, várias dissertações e teses vêm abordando questões relativas à obra de Adoniran. Sem desmerecer os diversos esforços de pesquisa, faremos referência a dois trabalhos, pela similitude das propostas de investigação. A dissertação de mestrado de Maria Aparecida Bento, *Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa* (BENTO, 1990) enfatiza a presença artística de Adoniran tanto como radioator quanto como músico. Nesse trabalho, a autora estuda as canções por meio de partituras disponibilizadas pelo museu Adoniran Barbosa, a partir das quais são construídos esquemas melódicos que sustentam as análises, notavelmente distintas das que compõem nossa pesquisa.

Trata-se de um esforço pioneiro, já abordando questões importantes, como o humor e a o questionamento da noção de progresso. O trabalho de Marcus Vinicius da Silva, *Adoniran Barbosa: nem trabalho nem malandragem* (2012), centra-se nas letras das canções de Adoniran, a partir das quais são discutidas as questões relativas às oposições entre trabalho e malandragem, tradição e progresso e som local e som universal. A pesquisa tem o grande mérito de recuperar e comentar textos da crítica especializada sobre os LPs de Adoniran Barbosa, mostrando o significado ideológico e cultural do resgate da figura do cancionista na década de 1970, alinhado aos discursos defensores da “moderna” MPB. A abordagem de Silva utiliza-se, além das letras das canções, de comentários sobre os arranjos de cada fonograma, sem adentrar questões relativas ao perfil melódico.

Os trabalhos a que fizemos referência adquiriram ao longo dos anos o estatuto de principais fontes de informação sobre a vida e a obra de Adoniran. Esses trabalhos trazem muitas informações sobre a recepção pelo público e pela crítica das canções analisadas em nossa pesquisa, recuperando textos e posicionamentos de personalidades artísticas e críticos musicais. Os autores produzem, também, suas próprias críticas sobre a produção de Adoniran, que nos servem de base, em muitos pontos, para consolidar ou contrapor nossa perspectiva de análise dos fonogramas. Nosso objetivo é dialogar com esse leque de abordagens distintas a partir dos resultados produzidos pela abordagem semiótica.

1.4 Produção discográfica

Em virtude das constantes regravações de canções de Adoniran, torna-se difícil construir uma lista completa e definitiva dos fonogramas em que suas canções são interpretadas. O levantamento realizado em 2002 por Ayrton Mugnaini Jr. mostra um conjunto de mais de 150 composições, espalhadas entre as décadas de 1930 e 1970. Dentre essas, muitas são parcerias póstumas, como as que foram gravadas pelo cantor Passoca no álbum *Passoca canta inéditos de Adoniran* (PASSOCA, 2000); outras são composições da primeira fase do artista, quando seu estilo ainda não havia se consolidado. Boa parte das canções lançadas em discos de 78rpm foram regravadas ou relançadas posteriormente, embora algumas tenham sido registradas apenas nesse suporte, dificultando seu acesso. Alguns artistas dedicaram álbuns inteiros aos sambas de Adoniran, como os grupos Demônios da Garoa e Talismã. Outros regravaram faixas específicas dentro de álbuns com canções de estilos variados. Listaremos a seguir as principais fontes sonoras para conhecer o trabalho de Adoniran, com comentários sobre sua relevância no contexto das pesquisas sobre o autor.

O LP *Trem das onze*, dos Demônios da Garoa (DEMÔNIOS DA GAROA, 1995), Chantecler, de 1964, reúne sete canções de Adoniran regravadas pelo conjunto, que se somam às duas lançadas pelo grupo em compacto naquele mesmo ano, “Chum-chim-chum”, de Heitor Carillo (CARILLO, 1995), e a faixa-título. Foi o estrondoso sucesso desta última que motivou o lançamento do LP, que também conseguiu obter grande êxito comercial (CAMPOS JR., 2009, p. 392-393).

O LP *Os Demônios da Garoa interpretam Adoniran Barbosa*, lançado pela gravadora Chantecler em 1974 (DEMÔNIOS DA GAROA, 2002), é uma coletânea de fonogramas lançados anteriormente, compondo um quadro abrangente e representativo das canções de Adoniran gravadas pelos Demônios da Garoa. Inteiramente dedicado à obra do compositor, o álbum traz, além de treze de seus sambas, uma versão de “Saudosa maloca” com a participação do autor.

O LP *Adoniran Barbosa*, lançado pela EMI-Odeon, em 1974 (BARBOSA, 1974c), é o primeiro registro do autor de suas próprias canções em formato de *long play*. O produtor Pelão aproveitara o prestígio conseguido na Odeon pelo lançamento de álbum com Nelson Cavaquinho e sugerira a gravação das canções

de Adoniran. Com sua imagem impulsionada por sua participação na novela *Mulheres de areia*, Adoniran conseguiu êxito com o álbum, no qual foram incluídas suas canções mais famosas, embora o “Samba do Arnesto” tenha ficado de fora, censurado pela ditadura militar pelos “erros” de português (MUGNAINI JR., 2002, 131).

O LP *Adoniran Barbosa*, lançado pela EMI-Odeon em 1975 (BARBOSA, 1975a), funciona como uma continuação do álbum anterior, apresentando canções de Adoniran que não haviam sido incluídas no primeiro registro. Contando com a mesma equipe de produção, os dois lançamentos são muito semelhantes em termos de arranjo e estrutura. Este LP inclui a faixa “Samba do Arnesto”, retirada do primeiro.

O LP *Adoniran e convidados* (BARBOSA, 1980a), lançado pela EMI-Odeon, consiste em um misto de regravações do compositor, realizadas por artistas da gravadora e pelo próprio Adoniran, e algumas composições até então inéditas. Merecem destaque as interpretações de Elis Regina para “Tiro ao Álvaro” (BARBOSA; MOLES, 1980b) e de Clara Nunes para “Iracema” (BARBOSA, 1980c).

O LP *Saudades de Adoniran*, lançado pela Continental em 1983, é um registro fundamental, pois recupera fonogramas lançados pelo compositor em LPs de 78rpm, como “Agora podes chorar” (BARBOSA; NICOLINI, 1983) e “Olha a polícia” (BARBOSA; SILVA, 1983), além de trazer trechos do programa radiofônico *História das Malocas* e de entrevistas do artista.

O LP *Adoniran Barbosa – Documento inédito* (BARBOSA, 1984a), lançado pelo selo Eldorado, em 1984, traz documentos sonoros importantes para os pesquisadores da vida e da obra do cancionista. Nesse álbum, está registrada a passagem de Adoniran como convidado do programa *O fino da bossa*, apresentado por Elis Regina. A cantora e o compositor conversam de forma bem-humorada nos intervalos entre as canções, muitas das quais são apresentadas apenas em forma de trechos. O lado B traz algumas gravações raras de Adoniran apresentando e interpretando suas próprias composições, e uma participação de sua esposa, Matilde, comentando e interpretando a canção “Prova de carinho” (BARBOSA; CORDOVIL, 1984).

O CD *Ensaio – Coleção A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes* (BARBOSA, 2000b), lançado pelo SESC no ano de 2000, consiste, na verdade, em gravação ao vivo de Adoniran como convidado do programa *Ensaio* da

TV Cultura, comandado por Fernando Faro, em 1972. O cancionista conta fatos curiosos de sua vida e de sua carreira, que aparecem em resposta às perguntas do entrevistador, e entremeia suas falas com canções de sua autoria.

Também em 2000 é lançado pela Arteviva02 o CD *Passoca canta inéditos de Adoniran* (PASSOCA, 2000), com canções compostas a partir de letras que o sambista deixara sem musicar. As parcerias de Adoniran no CD são, portanto, póstumas, realizadas sem a participação do compositor na seleção dos encaminhamentos melódicos. Todas as canções são interpretadas pelo violeiro Passoca, em arranjos com participação do violão de sete cordas, à exceção de “Ditado” (BARBOSA; PASSOCA, 2000), parceria póstuma de Adoniran com o próprio intérprete.

O CD *Adoniran: 100 anos* (BARBOSA, 2010), produzido por Thiago Marques Luiz e lançado pelo Estúdio Lua Nova de São Paulo, consiste em homenagem por ocasião do centenário do compositor, e apresenta uma coletânea muito abrangente da obra de Adoniran interpretada por artistas de variados gêneros. Os arranjos dos fonogramas ora funcionam como reinterpretações radicais que alteram o andamento e o ritmo das primeiras gravações, ora procuram respeitar a pulsação dos sambas e manter uma linha de canto semelhante às dos registros de Adoniran e dos Demônios da Garoa.

Há outras coletâneas fonográficas dignas de menção, e diversas gravações avulsas que poderiam fazer parte do rol de produções relevantes, mas o ponto fundamental é remeter o leitor às fontes a que fazem referência a maior parte dos pesquisadores que se dedicam à obra musical de Adoniran. O *corpus* da pesquisa é constituído a partir dessas mesmas fontes.

1.5 Canções selecionadas: constituição do *corpus*

O empreendimento analítico proposto exigiu a constituição de um *corpus* de trabalho a partir do qual fosse possível identificar, descrever e articular ao todo da canção o conjunto de procedimentos que a pesquisa se propõe a delimitar. As escolhas em relação a esse *corpus* são importantes por várias razões, e talvez a mais evidente seja a de que não seria possível trabalhar, dentro desse escopo, com todos os fonogramas relacionados ao objetivo da pesquisa. Via de regra, o trabalho de um intérprete pode ser delimitado pelos fonogramas de que ele participa, os quais compõem sua obra e são sempre limitados àquilo que ele conseguiu produzir e lançar durante a vida. Em relação ao compositor, há o problema de que suas canções são gravadas e regravadas constantemente, às vezes em versões que, embora distintas entre si, trazem soluções igualmente válidas e interessantes de arranjo e ganham relevância inquestionável, cada uma a seu modo, dentro do conjunto das obras do autor. A canção “Trem das onze”, por exemplo, possui no mínimo três versões igualmente importantes: a dos Demônios da Garoa, a de Gal Costa e a do próprio Adoniran. A delimitação do *corpus* estabelece, assim, critérios que permitem selecionar o material de análise de forma coerente, reduzindo o número de fontes à quantidade suficiente para a execução da proposta.

Além disso, a metodologia da análise semiótica implica aprofundamento do instrumental nas aplicações realizadas sobre seus objetos. Uma análise bem realizada não pode prescindir das etapas que justamente estabelecem vínculos entre os planos da letra, da melodia e da estrutura do arranjo para a construção de um sentido unitário para a canção. Realizar cada uma dessas etapas e estabelecer uma visão global do funcionamento de cada canção é uma contribuição positiva e necessária para o contexto atual das pesquisas sobre Adoniran, marcado pela disseminação de análises parciais e fragmentadas, que não dão conta das especificidades do cancionista. Com a aplicação do instrumental de análise, é necessário estabelecer um recorte representativo e suficiente, que viabilize o desenvolvimento produtivo de todas as etapas referidas.

Para fixar critérios que garantam a representatividade, a escolha das canções considerou fatores diversos. Em primeiro lugar, foram ponderados os fatores históricos. Embora tenha composto desde a década de 1930, a produção de

canções de Adoniran sempre foi descontinuada e esparsa até a década de 1950, quando seus primeiros sambas de sucesso são gravados pelos Demônios da Garoa. Até então, Adoniran era muito mais conhecido como radioator, responsável por uma série de tipos cômicos de grande popularidade. Em decorrência disso, seu investimento na carreira dentro do rádio foi muito maior nesse período. Sua contribuição artística como compositor só começou a se tornar relevante a partir de 1952, com o sucesso atingido por “Malvina” (incluída no *corpus* das análises) no carnaval daquele ano. A produção de Adoniran anterior à década de 1950 é considerada pela crítica como pouco representativa tanto em qualidade quanto em quantidade, e as canções produzidas nesse período não atingiram sucesso nem no lançamento nem posteriormente, sendo praticamente desconhecidas do grande público.

Com o sucesso atingido pelas gravações de “Saudosa maloca” e outras canções, Adoniran tornou-se conhecido também como cancionista. A popularidade de Adoniran foi consolidada com o grande sucesso de “Trem das onze”, samba vencedor do carnaval carioca em plena comemoração do Quarto Centenário da cidade. Com a diminuição das atividades de dramaturgia no rádio, Adoniran participou de algumas pontas em novelas da TV, o que contribuiu para alicerçar ainda mais sua imagem junto ao grande público. Em 1974, o reconhecimento de Adoniran como compositor e a força adquirida por sua imagem depois de participações na TV geraram a produção de seu primeiro LP de carreira, em que interpretava exclusivamente suas próprias canções. Em 1975, foi lançado seu segundo LP, também inteiramente autoral. Esses discos não eram de canções inéditas, embora em todos eles constassem produções recentes de Adoniran que ainda não haviam sido gravadas. Reunindo canções mais conhecidas, canções menos populares e canções novas, eles faziam um competente apanhado da produção do compositor a partir de “Malvina”. O terceiro LP de Adoniran, de 1980, tendo caráter de homenagem ao artista, trazia várias regravações, mas apresentava também composições que não haviam sido incluídas nos LPs anteriores e mais algumas inéditas. Assim, os três LPs de carreira de Adoniran apresentavam um equilíbrio entre a produção pregressa e a produção (então) atual do sambista, servindo como excelente parâmetro de seu modo de compor. A produção dos LPs implicou, de antemão, um processo de triagem prévia do material que já se configura como uma competente seleção do que havia de mais representativo até aquela data.

Nosso recorte de pesquisa considerou a validade e a representatividade histórica dessa seleção.

As diferenças entre as versões disponíveis para cada canção também foi fator que influenciou as decisões sobre o *corpus*. Descartou-se a escolha a partir de predileções pessoais, que falsearia o recorte em termos de representatividade. Também não foram consideradas como adequadas as versões mais conhecidas de cada composição, porque não há critérios objetivos para medir essa popularidade, e, ademais, não há relação necessária entre o sucesso comercial das canções e sua relevância para a identificação de traços de estilo de Adoniran. A escolha que pareceu mais razoável foi a de estabelecer como princípio, tanto quanto possível, a seleção das canções a partir da interpretação do fonograma pelo próprio cancionista. Evidentemente, as versões cantadas por Adoniran não foram escolhidas por se tratarem necessariamente das interpretações de maior qualidade ou de maior impacto cultural, mas por permitirem a percepção, nos arranjos e na linha do canto, de determinadas marcas autorais que poderiam ser minimizadas ou menos exploradas em outras gravações (ressalta-se que essa opção consiste em hipótese de pesquisa, passível de refutação pelos próprios dados produzidos). Dessa forma, os fonogramas de base utilizados para as análises consistiram, tanto quanto possível, em interpretações do próprio cancionista, incluindo eventuais modificações no canto, acréscimos de letra, alterações de arranjo e outras alterações em relação a gravações de outros intérpretes. Essa opção, a nosso ver, poderia garantir maior “presença” de Adoniran nas canções, visto que ele assumiria, nesse caso, duas funções complementares na produção dos fonogramas, aumentando sua participação no resultado final⁴.

Há, também, questões técnicas levadas em consideração na seleção do material de análise. Boa parte das canções de Adoniran foram lançadas em discos de 78rpm, em grande parte difíceis de encontrar e adquirir. Assim também ocorre com o material gravado pelos Demônios da Garoa. É certo que muitas dessas gravações foram relançadas posteriormente em coletâneas, mas o procedimento

⁴ As escolhas do *corpus* de nossa pesquisa aproximam-se das realizadas por Marcus Vinicius da Silva em sua dissertação de mestrado, *Adoniran Barbosa: nem trabalho, nem malandragem* (2012), e por essa razão consideramos apropriado citar seu posicionamento em relação às interpretações de Adoniran: “Mais importante do que a qualidade técnica e vocal do cancionista – o que, todos sabemos, não é uma das grandes virtudes de Adoniran – é a sua força interpretativa. A sua figura, o timbre grave e rouco de sua voz, a sua prosódia na emissão das palavras são fundamentais para o registro de uma obra legítima, autêntica e espontânea” (SILVA, 2012, p. 118).

mais comum foi mesmo o de regravação das canções em lançamentos posteriores. O acesso permanente e constante ao material é fundamental para a realização das análises, pois se faz necessário ouvir diversas vezes as canções, identificar as notas da melodia vocal, identificar os acordes da harmonia, localizar as mudanças de arranjo etc. Se esses entraves seriam impostos ao pesquisador, da mesma forma o leitor da pesquisa teria dificuldades de encontrar ou adquirir o material de referência das análises caso fossem baseadas em fonogramas de difícil acesso. Em determinados pontos do texto, a utilização desse material raro afigurou-se incontornável (como na comparação entre “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”, que remete necessariamente à gravação de “Arranjei outro lugar”), mas a pesquisa procurou manter como padrão trabalhar com canções acessíveis ao leitor, sempre que isso não implicasse perdas na análise efetuada.

Em virtude dessas questões apontadas, delimitou-se como material de análise os fonogramas dos LPs de estúdio de Adoniran, de 1974, 1975 e 1980. Esses álbuns serviram de referência primeira para a análise das canções, em todos os casos. Outras versões das mesmas canções também foram indicadas nos textos, mas sempre como uma referência comparativa, para iluminar determinados pontos de discussão. No caso de duas versões diferentes entre os LPs citados, optou-se por aquela interpretada na maior parte do fonograma por Adoniran (como “Prova de carinho”, que aparece nos álbuns de 1974 e 1980). Dessa forma, a pesquisa procurou garantir: a) a representatividade do fonograma selecionado em relação ao histórico de produção de Adoniran; b) a possibilidade de acesso às canções para verificação da pertinência das análises realizadas; c) a aderência dos fonogramas às escolhas cancionais de interpretação do seu autor, evitando leituras que pudessem apresentar elementos falseadores dos resultados da investigação.

Dentro desse recorte, que resultou na seleção de 33 diferentes canções em 38 fonogramas, foram incorporadas à tese as análises de canções que representam formas paradigmáticas de composição de Adoniran, ou por meio das quais se possam discutir questões importantes a respeito de seu estilo, ou ainda que motivem discussões sobre o compositor passíveis de serem reformuladas a partir da visada da semiótica. A apresentação de todas as 33 canções acarretaria um grande volume de informação repetitiva, retomando para cada caso específico a aplicação de procedimentos que se reiteram com relativa constância, como se pôde verificar a partir da pré-análise do material, realizada nas primeiras etapas da pesquisa. Em

função disso, foram destacadas para o texto da tese as análises de “Malvina”, “Despejo na favela”, “Tiro ao Álvaro”, “Saudosa maloca”, “Abrigo de vagabundos”, “Trem das onze”, “Conselho de mulher”, “Samba do Arnesto”, “Vide verso meu endereço”, “As mariposas”, “Já fui uma brasa” e “Prova de carinho”.

2 CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO: METODOLOGIA DE ANÁLISE

Em sua obra *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade* (ROCHA, 2002), o historiador Francisco Rocha desenvolve a ideia de que Adoniran Barbosa tornou-se representativo da paulistanidade por ser uma espécie de porta-voz das experiências das classes populares no intenso processo de modernização que São Paulo sofreu a partir da década de 1920, e com especial intensidade nas décadas de 1940 e 1950. A pesquisa de Rocha contrapõe as visões sobre a cidade e seus habitantes veiculadas pela propaganda ufanista e progressista das comemorações do Quarto Centenário (1554) às percepções acerca do cotidiano dos paulistanos marginalizados pelo processo acelerado, massacrante e irreversível de transformação do espaço urbano e do ritmo de vida da metrópole. Para o autor, as canções de Adoniran conseguem recuperar representações da cidade e de seus habitantes que se opõem à força ideológica da identidade construída pela propaganda celebratória e pelo discurso oficial:

Se no centro do discurso oficial vislumbra-se a cidade modelada em arranha-céus e chaminés, com seu fluxo dinâmico e veloz, irradiando a modernidade, à margem desta perspectiva pulsa uma outra cidade. Esta se compõe exatamente das contradições que ali foram silenciadas. É a cidade da gente miúda, daqueles que com seus poucos recursos sobrevivem à margem da ordem que legitima a metrópole como palco de encenação do progresso (ROCHA, 2002, p. 86).

Rocha exalta o papel cultural de Adoniran Barbosa enquanto artista, uma vez que suas canções teriam sido capazes de estabelecer um espaço na produção cultural de massa para a “gente miúda”, alijada da maioria dos benefícios propalados pela ideologia ufanista do progresso. Mais adiante em sua obra, Rocha faz referência a Luiz Tatit, criador da semiótica da canção, em capítulo sobre o samba “Iracema”, quando utiliza o conceito de passionalização. Ao fazer isso, produz uma citação que transcreveremos pelo interesse que desperta:

Melodia e texto, neste samba, articulam-se no campo de um processo que podemos identificar como passionalização. Este conceito é trabalhado na obra de Luiz Tatit, *O Cancionista*, São Paulo, EDUSP, 1996. (...) **Cabe observar que a aplicação desse modelo envolve um grau de aprofundamento do instrumental de análise que não é o nosso caso aqui. Pois, isto demandaria a elaboração de diagramas que são construídos com base na estrutura melodia/texto da canção. É a partir**

daí que se pode construir todo um “mapa semiótico” de uma canção. Grosso modo, reportamo-nos a estas indicações, considerando uma reflexão relativa ao que conseguimos inferir, ouvindo as gravações dos sambas que aqui são analisados (ROCHA, 2002, p. 151-152, grifos nossos).

O trecho em destaque é de nosso interesse na medida em que contribui para justificar esta pesquisa no âmbito das produções que versam sobre Adoniran Barbosa, sua figura e sua obra. Francisco Rocha, historiador, demonstra reconhecer a importância da abordagem da semiótica da canção como reveladora de aspectos inscritos no corpo da obra que influenciam em sua interpretação enquanto produto artístico e, também em grande medida, enquanto documento histórico. Ao fazê-lo, reconhece também a especificidade da metodologia, citando os diagramas e o “mapa semiótico” como partes do aprofundamento do instrumental. O autor atesta que faz uso de indicações pautadas nessa metodologia, mas que trabalha a partir de inferências realizadas na audição, e não a partir dos procedimentos que aponta.

Uma das propostas desta pesquisa é a produção de material de análise capaz de suprir, na medida do factível, a demanda apontada por Rocha. O estudo de Adoniran Barbosa, tal como o de grande parte dos cancionistas brasileiros, tem sido pautado na maioria das vezes pela análise das letras das canções. Estudos relevantes têm sido produzidos com esse direcionamento, mas eles não têm condições de preencher a lacuna indicada: se, em uma canção, melodia e letra estão imbricadas na construção de um sentido unitário, não é possível estabelecer o perfil de um cancionista apenas a partir de um desses planos isoladamente. A metodologia da semiótica da canção que vem sendo desenvolvida há mais de duas décadas logrou obter avanços inquestionáveis para a solução desse problema. A aproximação crítica dos estudiosos da obra de Adoniran Barbosa de seu material cancional já não pode prescindir do aparato teórico e das conquistas analíticas dessa área do conhecimento.

Assim, considerando a significativa produção de Adoniran e a relevância cultural que adquiriu, é necessário avançar na investigação das qualidades propriamente cancionais dessa produção. Sabemos que “Trem das onze” é um samba que trata da abreviação de um encontro de namorados em função de um dever filial, mas de que forma a construção dessa canção em particular valoriza, pelos recursos expressivos empregados, os sentimentos envolvidos nessa situação? Sabemos que “Conselho de mulher” é uma canção irônica sobre trabalho e

progresso, mas quais são os recursos musicais e verbais utilizados por seu autor para que o ouvinte assimile essa ironia? Responder a essas questões é fundamental para trabalhar com esses textos nas diversas abordagens de pesquisa. O valor histórico, documental, sociológico ou cultural de cada canção, ou de um conjunto de canções, só pode ser devidamente dimensionado a partir dos elementos semióticos que essa(s) própria(s) canção(ões) traz(em) em sua materialidade sonora.

Quando nos referimos ao fazer de um cancionista, seja ele prioritariamente compositor ou intérprete, estamos nos referindo a um determinado modo de estruturar e concretizar canções, marcado por particularidades que lhe são próprias. Dentre essas particularidades, a semiótica da canção está preocupada com aquelas que se associam às características dessa linguagem. A esse respeito, recuperamos as colocações de Peter Dietrich em sua tese de doutorado:

A canção vem recebendo atenção tanto de músicos e letristas especializados, dotados de amplo conhecimento técnico, quanto de compositores “intuitivos”, que atuam aparentemente sem nenhum estudo formal da língua ou de música. No entanto, existe um elo que une os cancionistas de todos os gêneros musicais, sejam eles intuitivos ou especializados. Esse elo provém do duplo desafio implícito ao ato de compor. O cancionista deve cristalizar sua obra em canção, seja ela uma ideia, um acontecimento, um sentimento. Depois ele deve persuadir seu ouvinte, ou seja, convencê-lo de que aquilo que sua canção diz é verdadeiro. A perícia de um cancionista é justamente a medida da eficácia na solução deste duplo desafio, que independe do estudo formal. Eficácia aqui não é um julgamento do que é belo, apropriado ou original, mas sim o resultado de uma estratégia de persuasão. Caracterizar um determinado compositor não é, portanto, apenas listar sua obra e relacioná-la a sua biografia. O que caracteriza um compositor, o que faz com que ele seja de fato único, é o conjunto de estratégias e procedimentos por ele utilizados no conjunto de sua obra. (DIETRICH, 2008, p. 10-11)

As afirmações de Dietrich servem-nos de parâmetro para projetar a investigação acerca das características das canções de Adoniran que podem ser apreendidas de um exame analítico de suas canções. Partindo da premissa de que as canções de Adoniran são textos persuasivamente eficazes (dado o interesse que despertaram e ainda despertam em ouvintes, estudiosos e pessoas ligadas à música), nossa pesquisa buscou investigar as estratégias utilizadas para atingir essa eficácia. Dentro do modo de compor de Adoniran, quais são as estratégias de que ele se vale para conseguir o efeito de sentido que atinge? Quais são os procedimentos associados a essas estratégias? Com que frequência esses

procedimentos se repetem? Que procedimentos constituem exceção nas canções de Adoniran?

Evidentemente, não se trata apenas de produzir material de análise para abastecer os discursos de outras áreas do conhecimento. A semiótica tem por vocação ser uma ciência aplicada, voltada aos textos em suas diversas modalidades e gêneros. Dessa forma, seu instrumental de análise é constituído em função das várias modalidades de texto produzidas pela cultura. É esperado, assim, que seja capaz de oferecer soluções analíticas eficientes para a compreensão do sentido e do funcionamento desses textos.

Como em qualquer ciência ou área do conhecimento, os princípios e paradigmas constituídos devem ser passíveis de aplicação no maior número possível de objetos, produzindo resultados coerentes. A validade desses princípios é verificada exatamente na aplicação de suas formulações aos objetos de investigação e na verificação de sua adequação descritiva. Assim, a teoria semiótica aproveita-se das questões suscitadas por sua aplicação nos textos para repensar seus modelos e seus princípios, sempre que essa revisão puder representar um avanço na construção de modelos mais pertinentes, econômicos e precisos.

Por essa razão, em uma pesquisa aplicada na área de semiótica da canção, sempre se faz necessário explicitar os pontos de partida teórico-metodológicos para a análise dos objetos de estudo, porque os resultados obtidos podem gerar discussões sobre as possibilidades e limites do modelo, seja para confirmar seu rendimento teórico e sua adequação, seja para avançar em pontos que ainda exijam maior precisão conceitual. Quando se faz a aplicação dos princípios de análise em conjuntos de canções, não se trata apenas de verificar se as obras escolhidas oferecem os elementos necessários para abastecer o modelo metodológico, mas se este consegue localizar nessas canções os aspectos que sustentam sua eficácia cultural e contribuem para a compreensão de sua permanência histórica enquanto modalidade artística. Se se trata da obra de um compositor popular valorizado pelo público e pela crítica, é necessário que os métodos de análise mostrem-se aptos a indicar que especificidades de seu fazer artístico contribuiriam para compreender sua singularidade e sua relevância.

Basicamente, a metodologia utilizada nesta pesquisa é aquela que foi criada por Luiz Tatit a partir dos estudos da semiótica greimasiana e das contribuições conceituais de Zilberberg e outros teóricos, e que vem sendo desenvolvida

principalmente dentro do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo desde a década de 1980 até os dias atuais. Vários desenvolvimentos têm sido realizados pela contribuição de diferentes pesquisadores que, aos poucos, ampliam as possibilidades do modelo de análise proposto por Tatit. Procuraremos adiante localizar nossas opções metodológicas no contexto dessas diversas contribuições.

Cabe realizar, neste ponto, uma pequena síntese da história da semiótica da canção tal como hoje a concebemos. Essa área de estudos desenvolveu-se a partir da década de 1980 no Brasil graças aos esforços pioneiros de Luiz Tatit. Os princípios teóricos que fundamentaram as contribuições de Tatit foram estabelecidos, sobretudo, pelos estudos semióticos de Algirdas Julien Greimas, pesquisador lituano que, no empreendimento teórico de construir um modelo de análise eficiente para aplicação em diversos tipos de texto (visual, linguístico, musical), propôs uma estrutura geral para compreender o sentido nas mais diversas linguagens e ações de comunicação. Uma vez que a canção popular é um texto sincrético, os princípios da semiótica greimasiana conformam-se às demandas de uma análise eficiente dos elementos que constroem sua identidade enquanto linguagem artística e produto da comunicação humana.

Dentro do quadro teórico da semiótica greimasiana, merece especial atenção o enfoque actancial-narrativo, por sua produtividade para análise das letras. Como as canções possuem a característica de contar, narrar ou dizer conteúdos de interesse dos cancionistas e dos ouvintes, constituem-se em textos que produzem sentido e, portanto, delas pode ser apreendido, a partir dos elementos que as constituem, um percurso para geração desse sentido, dividido em três níveis: no nível fundamental articulam-se as categorias semânticas mínimas, a partir da qual se pode estabelecer uma direcionalidade e uma axiologia fundada nos valores fóricos (positivos e negativos); no nível narrativo, os valores positivos e negativos do nível fundamental são assumidos por actantes, em relações de conjunção ou disjunção, a partir de uma negociação entre os sujeitos envolvidos nessas relações (destinadores e destinatários); no nível discursivo, os actantes são projetados no discurso por meio de uma cobertura figurativa, conforme os recursos e estratégias de que dispõe o enunciador.

A semiótica da canção, principalmente no estudo dos conteúdos veiculados pelas letras das canções, incorpora o aparato teórico da semiótica greimasiana, procurando localizar, dentro do texto estudado, as principais funções actanciais

(sujeito, objeto-valor, destinador, destinatário, antissujeito, adjuvantes) e detectar as relações que estabelecem entre si, as configurações de seus programas narrativos, sua articulação em percursos narrativos e a construção do esquema narrativo geral, sempre considerando os valores eufóricos e disfóricos envolvidos. O estabelecimento desses parâmetros fundamenta a análise do campo discursivo, tanto em relação às figuras, isotopias e recursos enunciativos da própria letra, quanto em relação às nuances entoativas e aos recursos de prosódia, andamento, duração das notas e evolução da linha melódica próprios da melodia da canção.

Com os desenvolvimentos posteriores da semiótica, outras contribuições revelaram-se significantes para o aprimoramento da teoria greimasiana. Entre essas contribuições, estão as reflexões de Claude Zilberberg sobre a tensividade, que também se tornaram fundamentais para o desenvolvimento da semiótica da canção. Na obra *Razão e poética do sentido*, o autor discute temas de grande relevância para os estudos semióticos. Um deles é a categoria da foria, estudada como timia, ou categoria tímica, por Greimas (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 505). Zilberberg propõe que essa categoria seja vista como coextensiva aos conteúdos, com função de atribuir-lhes valores de atração ou repulsão (Cf. em ZILBERBERG, 2006, p. 131). A partir dessa reconfiguração teórica, essa categoria passa a ser associada, pelo autor, aos valores de tensividade, resultando numa nova perspectiva de abordagem do nível profundo de análise. Os valores tensivos (intenso e extenso) passariam a reger uma cadeia hierárquica de elementos relacionados aos outros níveis de significação. Subsumidos na noção de tensividade, esses elementos estariam na base de uma concepção renovada do percurso gerativo. A operacionalidade do conceito de tensividade permite a Zilberberg, entre outras coisas, redimensionar a função missiva (com o fazer remissivo associado ao antiprograma narrativo, e o fazer emissivo, ao programa narrativo) e repensar sua relação com o fazer modal e a categoria da temporalidade (Cf. ZILBERBERG, 2006, p.139). Essas contribuições teóricas forneceram bases para uma revisão dos conceitos operacionais até então utilizados na descrição dos níveis profundos do percurso gerativo.

Como já frisado anteriormente, a canção caracteriza-se por um conteúdo a ser contado, dito ou narrado, expresso nos elementos linguísticos da letra. Evidentemente, toda ação de dizer implicará um determinado modo de dizer, que pode ser identificado, na fala cotidiana, com entoações que tendem a desaparecer da memória do ouvinte tão logo a mensagem seja compreendida, “a menos que

sejam transformadas em algum projeto melódico digno de preservação” (TATIT, 2004, p. 123). As canções assumem esse projeto melódico, porquanto “suas melodias são inspiradas nos contornos da fala, mas acabam adquirindo um ‘sentido musical’ – ou seja, uma direção estabilizada por leis de condução – que, este sim, merece ser perenizado” (TATIT, 2004, p. 123).

A realização do projeto melódico de uma canção sempre acontece em uma sequência delimitada de tempo, de acordo com um determinado andamento e dentro de uma determinada linha melódica que pode se distender ou contrair em sua evolução. Em função dessa estreita relação entre a música e a temporalidade, as pesquisas de Zilberberg tornaram-se basilares para a semiótica da canção. Segundo Peter Dietrich,

Ao aprofundar o estudo das categorias temporais, Zilberberg abre uma nova perspectiva para o modelo, oferecendo rico instrumental para a análise não só de textos linguísticos, mas principalmente para textos que, como a música, trabalham preponderantemente com oposições tensivas que se desenvolvem no tempo. (...) Essa proposta possibilita uma nova perspectiva na aplicação da teoria no texto musical, que trabalha diretamente com o tempo (por meio de recortes, com pulsações rápidas e repetições de temas, ou prolongamentos, com notas longas e desdobramentos) e espaço (restringindo-o ou ampliando-o, por meio da redução ou ampliação da tessitura). A oposição entre intenso e extenso nos diversos níveis permite a definição teórica de todos os procedimentos musicais de composição e arranjo (DIETRICH, 2003, p. 19-20).

Na Universidade de São Paulo, notadamente no Departamento de Linguística, vários pesquisadores deram continuidade ao desenvolvimento das pesquisas em semiótica da canção. As pesquisas que foram realizadas nos últimos dez anos vêm centrando a atenção principalmente em aspectos da teoria menos explorados quando da construção e consolidação do modelo de análise de Tatit, que ainda é a referência fundamental e o ponto de partida da maior parte das reflexões. Os trabalhos de Ricardo Monteiro (1997), Márcio Luiz Gusmão Coelho (2007), José Roberto do Carmo Jr. (2007), Peter Dietrich (2008), Regina Machado (2012), Lucas Shimoda (2014) e Marcelo Segreto (2015) avançaram em temas como timbre, arranjo, voz, prosódia, harmonia e outros, sempre em diálogo com os princípios que fundamentaram a metodologia de Luiz Tatit. Adiante, procuraremos estabelecer os princípios metodológicos de que vamos nos servir considerando as contribuições citadas. Nosso diálogo se estabelecerá de maneira mais constante com os trabalhos

de Peter Dietrich, Márcio Coelho e José Roberto do Carmo Jr., em função da natureza das questões que abordaremos.

Em primeiro lugar, como questão basilar para o discurso analítico, estabeleceremos nossa posição em relação à terminologia referente a projeções enunciativas. A questão das projeções de enunciação foi abordada por Márcio Coelho em sua tese de doutorado *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica* (COELHO, 2007), posteriormente publicada em livro como *O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica* (COELHO, 2014). No texto, o pesquisador afirma:

Conscientes de que, ao tocar nesse assunto, estamos tratando dos primórdios da construção da teoria Semiótica da Canção, consideramos que a alteração proposta por Tatit, embora tenha sido eficaz para explicar o modo de persuasão figurativa, coloca-nos um pequeno problema: como denominaríamos os supostos actantes de uma debreagem de segundo grau? Sabemos que no âmbito da canção esse tipo de procedimento não é tão comum quanto na prosa romanesca; entretanto, sabemos também que algumas canções lançam mão de tal recurso e que, no caso de uma análise de seu conteúdo, deveremos identificá-los. Poderíamos chamá-los interlocutor e interlocutário secundários, contudo, cremos que o modelo proposto pela semiótica padrão também é capaz de dar conta da hierarquia enunciativa cancional. Então, sempre que for necessário, trataremos o “EU oculto” do simulacro enunciativo da letra da canção como narrador, assim como o “TU” continuará sendo o narratário. Somente utilizaremos os termos interlocutor e interlocutário para os casos de desembregagens de segundo grau (COELHO, 2014, p. 173).

A preocupação de Coelho mostra-se pertinente, ainda mais para nossa pesquisa, em que fica claro que o procedimento de debreagem interna é muito comum nas canções de Adoniran e faz parte de suas estratégias de persuasão. Nas contribuições de Fiorin e Barros, calcadas na teoria semiótica greimasiana, a estrutura da enunciação é apresentada como sendo constituída de diferentes instâncias. Vale a pena recuperar trechos das obras dos dois autores para embasar nosso posicionamento a respeito do tema:

Os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os converte em discurso. A enunciação é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso que constrói. (...) Mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, a enunciação existe, uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha. (...) Isso implica que é preciso distinguir duas instâncias: o *eu* pressuposto e o *eu* projetado no interior do enunciado. Teoricamente, essas duas instâncias não se confundem: a do *eu* pressuposto é a do enunciadador e a do *eu* projetado no enunciado é a do narrador. Como a cada *eu* corresponde um *tu*, há um *tu*

pressuposto, o enunciatário, e um *tu* projetado no interior do enunciado, o narratário. Além disso, o narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em discurso direto, instaurando-se então como *eu* e estabelecendo aqueles com quem falam como *tu*. Nesse nível, temos o interlocutor e o interlocutário (FIORIN, 2013, p. 55-56).

O narrador é o delegado da enunciação no discurso em primeira pessoa. O sujeito da enunciação atribui ao narrador a voz, isto é, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar. Assim instalado, o narrador pode, por sua vez, ceder inteiramente a palavra aos interlocutores (BARROS, 2011, p.57-58).

Como se pode depreender dos textos citados, há uma hierarquia nas instâncias de enunciação que estabelece diferentes relações actanciais. O enunciador seria responsável pelo todo do discurso produzido; o narrador seria o actante autorizado pelo enunciador para assumir a produção do enunciado em seu lugar; e o interlocutor seria o actante debreado a partir do narrador, que se comunica com o interlocutário, dentro da estrutura de enunciação.

A pesquisa selecionou um *corpus* amplo, com diferentes soluções enunciativas e diferentes atores discursivos em cada canção analisada. Dessa forma, é preciso definir a terminologia adotada para precisar a posição de projeção enunciativa de todos os actantes que serão elencados. Nossa opção metodológica foi a de recuperar a forma como esses conceitos são utilizados nas contribuições de Fiorin e Barros anteriormente citadas. Com isso nos aproximamos também das opções metodológicas propostas por Márcio Coelho ao abordar esse tema.

Feitas essas considerações, cumpre estabelecer os limites concretos dos objetos de análise, o que nos remete à questão dos fonogramas. Márcio Coelho contribuiu, com suas pesquisas de mestrado e doutorado, para mostrar a importância do arranjo, para além do binômio letra/melodia na construção do sentido das canções. Para o autor, qualquer que seja a maneira como uma canção se apresente, ela não existe na forma pura desse binômio citado, necessitando de escolhas musicais para atingir sua concretude. Em *O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica* (COELHO, 2014), o pesquisador afirma:

Com efeito, busquemos compreender tal definição. Luiz Tatit, no seu livro *A canção – eficácia e encanto*, define melodia e letra como núcleo responsável pela identidade da canção. Chamamos a atenção para o fato de que este núcleo, sem a intervenção de um arranjador, manter-se-ia em estado virtual, ou seja, para que o núcleo de identidade virtual de uma canção se realize é necessário um mínimo de escolhas iniciais como timbre

de voz, andamento, intensidade e tonalidade, considerando que a canção seja manifestada *a capella*, isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais.

A única maneira de registrar virtualmente esse núcleo de identidade é por meio da partitura musical, embora saibamos de antemão que a notação em partitura é insuficiente para registrar todas as nuances de uma canção manifestada. Por que, então, não registrá-la por meio de gravação eletromagnética ou digital? Podemos, sim, registrar a canção, no entanto, nunca o seu núcleo de identidade virtual, pois, caso registrássemos a letra e o contorno melódico de uma canção em um gravador, aquilo que era núcleo de identidade virtual já seria manifestação, ou seja, o que era discurso, nesse caso, passaria a ser texto (COELHO, 2014, p. 70-71).

As afirmações de Márcio Coelho são fundamentais para precisar as escolhas metodológicas que fundamentaram as análises efetuadas. Tal como o autor, admitimos e consideramos paradigmático investigar a canção a partir da relação entre letra e melodia do canto. Da mesma forma, entendemos que essa relação, que produz efeito de sentido de identidade para a canção, não é acessível ao ouvinte como elemento isolado. Como bem observa Coelho, a partitura funciona como uma representação do texto cancional e, como toda a representação, não tem condições de indicar “todas as nuances de uma canção manifestada”. Ainda que isso fosse possível, a intervenção do intérprete tende a não ser simplesmente leitura e execução mecânicas das notações na partitura. Ademais, a prática dos cancionistas geralmente ocorre sem partituração, procedimento realizado na maioria dos casos apenas depois das gravações. Assim, reforça-se a importância de acessar os elementos cancionais por meio do registro fonográfico.

Coelho observa também, com propriedade, que qualquer registro fonográfico envolve um arranjo mínimo, ou seja, uma série de escolhas musicais que tornam factível a exposição da relação entre melodia e letra na canção. Dessa forma, tomar o fonograma como delimitação da análise para uma canção será sempre optar por uma determinada manifestação dessa canção, e, por conseguinte, considerar as escolhas musicais que estão envolvidas nessa manifestação. Portanto, ainda que não seja o foco das observações dentro da pesquisa, torna-se imprescindível, nas análises dos fonogramas, procurar entender o funcionamento geral de sua estrutura de arranjo.

Em consonância com a contribuição de Márcio Coelho, entendemos que optar pela análise dos fonogramas traz vantagens para a pesquisa. Ao estabelecer um fonograma como texto a ser analisado, estabelecemos um limite concreto para a análise de cada item, determinando quais são os recursos expressivos que podem

ou não ser considerados como componentes da estrutura de sentido do texto estudado. Assim, para fazer parte daquela manifestação específica da canção, a informação que porventura esteja na partitura precisa estar presente também na sonoridade no fonograma. Da mesma maneira, elementos sonoros não fixados em partituras, diagramas ou outras representações podem perfeitamente ser descritos e agregados ao desenvolvimento de análise, desde que sejam discriminados pela audição do fonograma.

Dessa forma, aderimos à noção de fonograma como um todo de sentido delimitado com início e fim, estruturado para dar forma, por meio de um arranjo musical, ao núcleo de identidade da canção, a letra e a melodia da letra. Sempre, ao analisarmos canções, lidamos com sua forma de enunciado, estável, registrada por meio da gravação fonográfica. Nesse sentido, nossa análise de material cancional tem sempre como unidade um fonograma, uma gravação determinada. Por outro lado, também convém ressaltar que a opção pela análise de fonogramas não invalida nossa perspectiva de analisar canções. Entendemos que uma canção não é definida pela delimitação do fonograma, e acreditamos que o núcleo de identidade virtual, formado por letra e melodia passíveis de serem depreendidas dos elementos sonoros que o constituem, é o maior responsável pelo efeito de sentido associado a essa linguagem. Assim, quando utilizamos a palavra “canção” para designar uma unidade que pode remeter a diferentes versões, em diferentes fonogramas, estamos identificando a relação entre melodia e letra (organizada por um arranjo) que se articula nesses fonogramas.

É importante fazer menção, a respeito desse assunto, às contribuições de Peter Dietrich em *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque* (2008). Ao diferenciar discurso de produção musical de discurso musical, Dietrich mostra que “a canção, tomada como objeto de análise, é sempre um texto acabado, sendo impossível extrair dele uma enunciação fragmentada, em etapas” (DIETRICH, 2008, p. 33). O autor mostra que “do enunciador desta e de qualquer outra canção sabemos apenas o que está inscrito no discurso musical”, acrescentando que “o enunciador está presente na melodia, na escolha dos instrumentos, no modo de interpretar, na harmonia, na forma, no ritmo” (DIETRICH, 2008, p. 32). Como nossa pesquisa se propõe a identificar traços característicos do modo de compor de Adoniran Barbosa, é preciso esclarecer que esses traços não são tomados como elementos evidentes e independentes dentro

de cada um dos fonogramas analisados, nem como “etapas” da produção a que pudéssemos ter acesso, mas como elementos apreendidos, a partir de uma proposta de análise, do texto musical concreto desses fonogramas.

É evidente que a canção só se torna um texto concreto com todos os elementos apontados por Dietrich, e na medida do possível, dentro das limitações de nossa proposta e de nosso encaminhamento, procuramos articulá-los no desenvolvimento de cada análise. Entretanto, retomando citação anterior do próprio pesquisador, entendemos que “o que caracteriza um compositor, o que faz com que ele seja de fato único, é o conjunto de estratégias e procedimentos por ele utilizados no conjunto de sua obra”, e assumimos como paradigma, para o discurso da pesquisa, que esse conjunto de estratégias e procedimentos está em grande medida inscrito no corpo dos fonogramas sob a forma do perfil da relação entre melodia e letra. Se não nos é possível construir os limites precisos entre as colaborações do intérprete, do compositor, do arranjador, do instrumentista e do editor na produção do fonograma, isso não invalida o estabelecimento de um recorte analítico de leitura que aponte perfis e regularidades relevantes inscritos no material, passíveis de serem tomados como indicações das estratégias de composição. As análises não têm por objetivo determinar com precisão o grau de presença do compositor Adoniran em relação aos outros produtores dos fonogramas (intérprete, arranjador, editor, parceiro de composição), pois não estão voltadas para a delimitação e descrição dessas funções, e, como bem frisa Dietrich, não é possível realizar essa delimitação num texto cancional acabado. Entretanto, ao indicarem regularidades na estruturação desses textos, pensados como enunciados, as análises apontam para características de uma enunciação pressuposta, que imprime nesses enunciados marcas de sua maneira de produzi-los. O compositor Adoniran Barbosa a que temos acesso pelos fonogramas é, assim, o “sujeito de papel” Adoniran Barbosa, a quem é atribuída a autoria das canções e, dessa forma, a quem são associadas regularidades de construção dos enunciados, principalmente a segmentação entoativa do núcleo cancional, tal como podemos identificá-la e descrevê-la a partir da audição de cada texto em particular.

Para este trabalho, portanto, opta-se pelo estudo de canções por meio de suas manifestações concretas na forma de fonogramas. É analisando os fonogramas que chegamos às canções, pois se elas têm sua identidade construída pelos efeitos de sentido produzidos pela execução, só podemos chegar a esses

efeitos de sentido de identidade por meio da audição atenta dessa execução. Ainda assim, assumimos a hipótese de que esses efeitos de sentido de identidade podem ser delimitados e alcançados principalmente (mas não exclusivamente) pela análise relações entre letra e melodia do canto. Ainda que as diferenças dos elementos musicais, do arranjo e dos elementos verbais apontem para leituras distintas em termos de produção de sentido, consideramos que o modelo pode assumir como traços identitários das canções, a partir da análise, as compatibilidades entre melodia e letra.

Assim, partir da audição de cada fonograma, efetuamos a transcrição dos elementos que embasam nossas análises. Essa transcrição, como vimos anteriormente, consiste em um recorte desses elementos e uma forma determinada de descrevê-los, dentro dos parâmetros e modelos construídos para a análise semiótica. Não há a menor intenção de que a transcrição consiga recuperar a totalidade dos elementos envolvidos na construção de sentido da canção. Compreendendo, entretanto, a necessidade de ampliar o instrumental de análise para abrigar as disposições de arranjo, fundamentais para a estrutura das canções, entendemos que a opção pelos fonogramas como unidades de análise implica a adoção de metodologia capaz de descrever essa unidade em suas partes constituintes. Por essa razão, adotamos, para as canções estudadas, as propostas de Peter Dietrich para os níveis de descrição no discurso musical de subdivisão da macroforma e da forma (cf. DIETRICH, 2008, p.52-88), como no diagrama da figura 1 abaixo, compreendendo que operacionalizam, para o discurso da pesquisa, as observações sobre a estrutura global dos fonogramas (que envolvem introdução, tema, interlúdio, coda, no âmbito da macroforma, e refrão, segundas partes, partes novas e repetições, no âmbito da forma).

Figura 1 – Exemplo de diagrama de macroestrutura

Por partirmos do pressuposto de que a principal relação a ser analisada para a compreensão dos efeitos de sentido produzidos pela canção é a que se estabelece entre melodia e letra, adotamos como norma das transcrições recuperar, além das macroestruturas, a letra de cada canção e o perfil melódico do canto. Para este último, optamos pela utilização dos diagramas melódicos criados por Luiz Tatit. Outras formas de transcrição são possíveis, e muitos dos pesquisadores da semiótica da canção utilizam partituras em suas análises (como Marcelo Segreto, Márcio Coelho, Peter Dietrich). Nossa opção pelos diagramas de Tatit deve-se à facilidade que eles oferecem para a visualização das curvas melódicas, possibilitando localizar e demonstrar com maior clareza as células, os tonemas e os saltos intervalares nas canções. É importante ressaltar que tivemos contato com partituras de canções de Adoniran publicadas no volume *O melhor de Adoniran Barbosa: melodias e letras cifradas para violão, guitarra e teclado*⁵, e que em muitos casos essas partituras não coincidiam precisamente com as realizações musicais efetivas dos fonogramas selecionados para a análise. As transcrições tanto de letras quanto de melodias foram realizadas a partir da audição dos fonogramas, considerando os elementos identificados nessa audição, e as partituras serviram de referência para solucionar dúvidas mais persistentes.

Em relação à apresentação dos diagramas melódicos, foram adotados os parâmetros mais comuns na obra de Tatit. As melodias foram transcritas em tabelas nas quais cada linha está associada a um intervalo de meio tom. As linhas mais próximas do topo da tabela representam as notas mais agudas emitidas no canto, e as linhas mais próximas da base, as notas mais graves. As linhas mais espessas no topo e na base representam o limite de tessitura utilizado pelo intérprete no fonograma analisado. Cada sílaba entoada é colocada no intervalo correspondente à sua altura melódica na entoação, e a sucessão de sílabas é a mesma da sequência das palavras e frases na letra. A figura 2 exemplifica a disposição das notas nos diagramas de Tatit.

⁵ Cf. nas referências: BARBOSA, 2000a.

A	Sílaba		
G#			
G	por		linha
F#	da canção	sílaba	des
F			
E	tra	cen	
D#	Le	den	
D			
C#			
C	te.		

Figura 2 – Exemplo de diagrama melódico

Em trabalhos recentes, Tatit optou por uma configuração que não se utiliza das linhas da tabela, estabelecendo uma indicação das alturas por barras entre palavras e sílabas, e a separação de unidades entoativas por linhas verticais⁶. Em nossa pesquisa, adotamos essa configuração para trechos isolados das canções, em algumas análises. Para o conjunto da melodia, em cada fonograma, optamos pelo modelo citado anteriormente, que facilita a visualização de fenômenos entre frases melódicas, como a transposição.

Em relação aos diagramas melódicos, optamos por discriminar, à esquerda da tabela, as notas musicais correspondentes aos intervalos das linhas. Esse processo facilitou o trabalho de transcrição, e serviu de referência para algumas observações sobre as evoluções de altura. Além disso, colocamos, abaixo da linha de base das tabelas, acordes referentes à harmonia do acompanhamento em cada fonograma, em forma de cifras. Esses acordes foram transcritos a partir da audição dos fonogramas, e servem apenas como referência geral do desenvolvimento harmônico do acompanhamento. Tal como ocorre com as notas da melodia do canto, a transcrição desses acordes está sujeita a imprecisões decorrentes das dificuldades de identificá-los em trechos de maior densidade musical.

A opção pelos fonogramas como unidade textual a ser analisada tem impacto sobre outro encaminhamento metodológico, que merece especial atenção no caso de Adoniran Barbosa. As letras das canções, em diversas gravações, apresentam partes faladas que são suprimidas em outras versões. Para o caso específico do

⁶ TATIT, 2014b.

corpus analisado, tornou-se necessário estabelecer um critério único para a transcrição, a ser adotado em todos os casos, de forma a não haver discrepâncias entre procedimentos de análise de canções diferentes.

É importante tecer algumas considerações a respeito desse tópico. A presença das letras nos encartes dos suportes pode ser uma boa referência, mas não é uma solução definitiva de delimitação, visto que o encarte não precisa ter correspondência exata com aquilo que os intérpretes produzem nas gravações. Quando consideramos o fonograma como unidade de análise, e se o consideramos um todo de sentido, é preciso assumir que toda a produção verbal que é realizada dentro do fonograma contribui para o efeito de sentido global. Dessa forma, o início de “Aquele Abraço” (GIL, 1999b), de Gilberto Gil (“Este samba vai para Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso. Vamo lá!”), se tomarmos o fonograma original de lançamento da canção, tem de ser considerado parte da letra, uma vez que tem impacto sobre o todo de sentido da canção dentro daquele fonograma. Importante nesse caso notar que essa intervenção tem reflexos no conjunto da parte cantada, pois enumera três artistas baianos em uma canção que faz posteriormente referência à Bahia. Também vale notar que muitas das partes cantadas que iniciam ou encerram fonogramas ou neles se intercalam são reproduzidas por outros artistas em suas interpretações como partes integrantes da letra. É o caso do início da canção “Gîtâ”, de Raul Seixas (COELHO; SEIXAS, 1974)⁷, ou da “carta” declamada em “A dois passos do paraíso” (BARRETO; MESQUITA, 1983), do grupo Blitz.

Poderíamos assumir a objeção de que nem todo segmento falado dentro de um fonograma precisa ser incluído na letra, como no caso de uma gravação de show ao vivo, na qual, por exemplo, o artista se dirige ao público solicitando alguma participação, com expressões do tipo “canta comigo” ou “todo mundo pulando agora”, por vezes enunciadas como estabelecimento de uma relação extracancional e supostamente desvinculada do conteúdo cantado. Entretanto, do ponto de vista do fonograma, cabe ao analista a sensibilidade de perceber que, se um determinado trecho de fala é mantido na gravação, deve ser considerado o efeito de sentido que tem para aquela gravação. Em um fonograma que registra uma canção ao vivo, o diálogo do intérprete com o público pode estar presente como uma estratégia de sentido, seja para criar ou recuperar uma atmosfera impossível de construir nas

⁷ “Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo, procurando, foi justamente num sonho que ele me falou” (COELHO; SEIXAS, 1974).

gravações em estúdio, seja para fazer referência a elementos externos à canção que possam participar do efeito construído pelo arranjo ou pelo canto. Além disso, em um fonograma produzido em estúdio, esses recursos também podem ser utilizados para criar o sentido de presença de público artificialmente. É o caso, por exemplo, da canção “Tu és o MDC da minha vida”, de Raul Seixas (COELHO; SEIXAS, 1975), que o autor-intérprete inicia com a declaração “Eu dedico essa música à primeira garota que ‘tá sentada ali na fila, obrigado!”. Ao utilizar o dêitico “ali” para se referir à pessoa a quem dedica a canção, Raul estabelece um espaço exterior ao espaço construído pelo enunciado. Essa estratégia presentifica a homenagem, e tem impacto sobre a estratégia persuasiva do restante da letra.

A solução para a questão do recorte da letra nas canções não é, portanto, simples, nem desprovida de problemas em função das implicações da adoção de um ou outro direcionamento. Na análise do fonograma, que é nossa opção para o trabalho, considera-se que as intervenções faladas, ou partes faladas, façam parte da estratégia de produção de sentido das canções, e elas são associadas às letras, mesmo quando não aparecem em outras gravações. É possível argumentar, para um conjunto de gravações da mesma canção, que determinada inserção, falada ou cantada, não faz parte do texto da canção, tendo sido adicionada pelo intérprete. Mas quando lidamos com os fonogramas, essa questão pouca diferença faz, pois aquilo que foi gravado é o que vai constituir o todo de sentido. Ainda assim, pode-se alegar que determinada inserção falada não é relevante para a construção de sentido da canção. Mesmo nesse caso, consideramos que a identificação dessa inserção no conjunto de elementos que compõem o fonograma nos obriga a transcrevê-la e avaliá-la em comparação com os outros elementos para, só então, poder avaliar sua relevância em relação ao todo.

Aspecto importante na composição do material a ser analisado é o modo de segmentar as letras das canções transcritas. Por causa dos projetos gráficos dos encartes dos discos e da tradição de transcrição em forma de versos, muitas vezes as letras das canções são dispostas em formatos que não prestigiam as sequências entoativas construídas pelo compositor. A escolha da formatação da letra para o encarte é de inteira liberdade do autor ou dos autores ou dos produtores e editores do material, e pode ser um fator de análise quando há a intenção de explorar um conceito artístico por detrás de uma obra (por exemplo, ao analisar encartes de LPs

como *The Wall*, do grupo inglês Pink Floyd⁸, em que o projeto gráfico e as escolhas de disposição das letras são diferenciais para o todo de sentido do produto). Entretanto, se prestigiamos a noção de fonograma, e se tomamos como princípio considerar como dotado de significado o texto verbal tal como disposto dentro dele, é a partir da realização sonora que devemos empreender a recuperação da letra.

Sabemos que, dentro de um fonograma, uma frase de sentido completo ou um verso de uma composição poética pode ser realizado e entoado de maneira diferente, com segmentações que não seriam utilizadas no caso desse mesmo verso ou frase constasse em texto de modalidade escrita. Quando se transcreve a letra de um fonograma, é preciso ser sensível a essas segmentações, e estabelecer recortes que sejam capazes de prestigiá-las. Segundo Tatit, em grande medida o trabalho dos cancionistas é construir esses segmentos entoativos, de forma a garantir o efeito de sentido de locução natural para a palavra cantada. Isso faz com que a letra da canção assuma características distintas de um texto não destinado ao canto:

Ao propor que a letra segmente uma sequência melódica, o compositor deposita em seus versos não apenas uma configuração de conteúdo (um assunto a ser tratado), mas também um modo de dizer entoativo que substitui a abstração musical pela enunciação concreta de um personagem, normalmente associado à imagem do cantor (TATIT, 2014a, p.34).

A transcrição das letras de música, portanto, deve considerar a especificidade do texto verbal dentro da linguagem canção popular. Nesta pesquisa, a transcrição das letras procurou contemplar a formação de segmentos entoativos, mas pautou-se pela subdivisão do texto cancional em frases melódicas, a partir das definições de frase propostas por Dietrich:

O nível da frase ocupa um lugar central na hierarquia que propomos aqui. Não é por acaso que podemos dizer que a frase é a menor estrutura que ainda produz um efeito de sentido de unidade. Abaixo da frase, só poderemos perceber fragmentos de ideias. Existem várias explicações possíveis para esse fenômeno, mas a principal parece ser uma explicação harmônica. No nível da frase ainda é possível perceber uma movimentação harmônica, o que confere à frase um perfil melódico que tem em si uma direção. A frase pode ser suspensiva ou conclusiva, ela pode ser linear ou tortuosa. É verdade que as células (componentes do nível imediatamente inferior) também têm essas características, mas elas não possuem o poder de produzir o efeito de sentido de unidade que a frase produz: as células são sempre ouvidas como fragmentos (DIETRICH, 2008, p. 88).

⁸ Cf. nas referências (PINK FLOYD, 1979).

De acordo com o autor, as frases possuem efeito de sentido de unidade, fundamental para examinarmos procedimentos figurativos de prossecução e conclusão, que são centrais para as análises. Em nossa pesquisa, não houve a preocupação de determinar a extensão das frases por uma medida exata e constante de intervalo entre elas, calculada pela respiração do cantor ou pela mudança de acorde. A divisão procurou respeitar intenções de continuidade próprias da fala, e configurou-se, para cada caso, como uma proposta para efeito de análise, uma vez que em muitas canções essa divisão depende da interpretação sobre quais seriam essas intenções dentro das letras.

Por entendermos que a letra da canção abriga um componente de organização verbal próximo da poesia, adotamos a palavra “verso” para designar cada uma das segmentações recortadas em linhas que a compõem em nossa transcrição. Quando tratamos do componente musical associado a esses recortes efetuados, utilizamos a noção de frase, contemplando o fato de que geralmente são unidades maiores construídas a partir de segmentos entoativos, que podemos associar mais comumente às células. Essas definições nos servem para uso nesse trabalho, mas precisam de exame mais atento e talvez, em outros trabalhos, de delimitações mais precisas, a depender das demandas dos objetos analisados.

Estabelecidos os critérios de transcrição, avançamos para reflexões sobre os procedimentos de análise do material fonográfico. A mais importante conquista da semiótica da canção foi a possibilidade de identificar o profundo vínculo que essa linguagem sincrética possui com as realizações cotidianas na fala natural. A própria concepção de canção foi transformada a partir dessa percepção, de ganho teórico incalculável para a compreensão de sua estrutura de sentido e de seu poder persuasivo.

A canção, para Tatit, enquanto texto verbo-musical, tem especial vocação para a estabilização de segmentos da fala natural, cuja melodia irregular e instável não é própria para a memorização. Graças a essa vocação, a canção conquistou seu espaço na cultura da sociedade brasileira, e é a forma de persuasão própria do fazer cancional que deve ser levada em conta para compreensão dessa conquista. A força das canções não está no rebuscamento ou na complexidade da elaboração de suas melodias e letras, e sim na sua capacidade de persuadir o ouvinte pelo processo entoativo construído na relação que estabelecem entre si.

Depois de identificar essa articulação de elementos essencial nas canções populares, Tatit mostrou que não apenas a relação entre melodia e letra mediada pela musicalidade da fala seria o centro da criação cancional, mas também que essa relação se estabelece, nas canções, segundos determinados parâmetros. Esses parâmetros formam modelos de compatibilidade que “costuram” a inter-relação entre letra e melodia a partir de procedimentos e recursos específicos. Com esses modelos, tornava-se possível manter a unidade essencial do fazer cancional (a relação entre letra e melodia para estabilizar segmentos de fala) e ampliar as condições de análise para além desse princípio básico, abarcando grande variedade de estilos e gêneros dentro da linguagem. Esses modelos de compatibilidade são a figurativização, a passionalização e a tematização.

Em nossa pesquisa, optamos pelo emprego dos modelos de compatibilidade como principal foco das análises das canções. Optamos, também, pelas configurações dos procedimentos associados a esses três modelos apresentadas por Tatit, e recuperamos os apontamentos do autor na obra *Elos de melodia e letra* (2008) para estabelecermos os parâmetros de análise. Na obra citada, a figurativização é descrita como “uma espécie de integração ‘natural’ entre o que está sendo dito e o modo de dizer” (TATIT; LOPES, 2008, p. 17). São procedimentos característicos desse modelo de compatibilidade o encadeamento de frases da letra formando sequências de elevação e descida conforme o desenvolvimento daquilo que é dito, a formação de segmentos em trechos localizados produzindo impressões entoativas mais imediatas, e a flexibilização da curva melódica para se adaptar à extensão da letra e à quantidade de sílabas entoadas (TATIT; LOPES, 2008, p. 18). A tematização, por sua vez, estaria associada a processos de celebração, marcados pela “relação de identidade do sujeito (...) com os valores atribuídos ao objeto” (TATIT; LOPES, 2008, p. 19). Caracterizam a tematização o andamento acelerado da melodia, a formação de células que se repetem, a reiteração das partes da canção (refrãos), a valorização dos ataques consonantais (TATIT; LOPES, 2008, p. 19). Por fim, a passionalização associa-se a estados passionais ligados à perda, à distância em relação ao objeto desejado e à necessidade de reconquista. Musicalmente, esses estados estariam associados a maiores durações vocálicas, andamentos menos acelerados, maior amplitude do campo da tessitura e prevalência das desigualdades temáticas (TATIT; LOPES, 2008, p. 19). Configurados dessa maneira, esses modelos não são propostos como

autoexcludentes, mas antes como articulados entre si de diferentes maneiras nas estruturas das canções.

Os modelos propostos por Tatit ainda hoje são os mais empregados nas análises relacionadas à semiótica da canção, e, no decorrer dos anos, houve propostas para repensá-los. Entre elas, destaca-se a do semioticista Márcio Coelho que se mostra pouco convencido do estatuto da figurativização como modelo de compatibilidade entre letra e melodia. Afirma o pesquisador:

Embora continuemos a utilizar o termo “mecanismos de compatibilidade entre letra e melodia” incluindo a figurativização neste processo, permanecemos céticos no que concerne ao seu direito de persistir na condição de modelo de compatibilidade entre letra e melodia. Vejamos mais precisamente por quê. Entendemos a noção de “modelo de compatibilidade entre letra e melodia” como o conjunto de possíveis modos de articulação da melodia, que, embora possam conservar independência de caráter musical, mantêm, no âmbito cancional, um alto grau de dependência do componente linguístico e se constitui como elemento fundamental para a construção de seu sentido. Examinando por esse viés, acreditamos que podemos falar em melodia temática ou passional – de acordo com o critério de predominância de cada modelo –, mas nunca em melodia figurativa, pois, se figurativizar é criar efeitos de sentido que remetam à fala cotidiana, é deixar transparecer a voz que fala por detrás da voz que canta, no limite, a figurativização, no âmbito da Semiótica da Canção, seria a própria fala; daí, então, a melodia perderia o estatuto artístico e retornaria à sua dimensão utilitária, isto é, à condição de modulação entoativa. Recordemos que a fala é exatamente o elemento que o cancionista se desdobra em gestos musicais (melódicos) para recalcar. Podemos, então, falar em uma canção popular predominantemente figurativa? Em tese, não. Mas o rap não figura como um dos “gêneros cancionais” mais praticados no mundo, embora o modo expandido de seu nome exponha a raiz contraditória desta discussão: rap = rhythm and poetry? Seria o rap um tipo de discurso oral dotado de elemento melódico residual ou uma canção cuja fala recalcada teria se insurgido contra enunciação cancional? Não cabe a esta empresa teórica resolver categoricamente esta questão, entretanto não poderíamos nos furtar à oportunidade de relevar tais inquietações. Para o presente trabalho, por meio de um recorte metodológico que julgamos rendoso, consideraremos a tematização, a passionalização e a figurativização melódica como modos de inflexão persuasiva e apenas a tematização e a passionalização como noções que podem ser recobertas, também, pela noção de modelos de compatibilidade entre letra e melodia, portanto, passíveis de assumir duplo papel, quais sejam o de modo de inflexão persuasiva e o de modelo de compatibilidade entre letra e melodia (COELHO, 2014, p. 97-98).

As pertinentes observações de Márcio Coelho são importantes para que, a partir delas, possamos nos posicionar em relação à divisão em três modelos de compatibilidade proposta por Tatit. Cabe, a princípio, convocar o fato de que os recursos dos modelos apresentam-se, nas canções, articulados de diferentes modos, e é a partir dessa articulação que se podem indicar os sentidos construídos.

Quando pensamos em figurativização, não estamos pensando em situações limite, como a citada por Coelho, quando afirma que “se figurativizar é criar efeitos de sentido que remetam à fala cotidiana, (...) no limite, a figurativização, no âmbito da Semiótica da Canção, seria a própria fala”. Essas situações extrapolam o universo cancional, que se caracteriza justamente pela convivência de procedimentos melódicos e entoativos. Há uma articulação entre elementos prosódicos da fala e melódicos do canto que pode encontrar diferentes formas de solução, até mesmo dentro de uma mesma canção. A figurativização na canção na maioria dos casos não é a própria fala, mas sim uma tendência geral no comportamento da melodia do canto de construção de sentido a partir das inflexões entoativas da fala, mais ou menos dominantes em cada texto cancional.

Além disso, a formação de uma dominância temática ou passional em uma canção necessita de regularidades que a justifiquem. Quando se afirma que uma canção tem a figurativização ou a tematização ou a passionalização como modelo dominante, isso não se dá tão somente porque recursos associados a esses modelos foram encontrados na análise, mas principalmente porque a reiteração de determinados procedimentos, articulada com o plano do conteúdo, incita uma interpretação nesse sentido. Assim, por exemplo, quando Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes analisam a canção “Vitrines” (BUARQUE, 1993), em *Elos de melodia e letra*, após verificar que não se formavam motivos temáticos nem se definiam direções que sugerissem a trajetória melódica de expansão, afirmam que as figuras enunciativas localizadas pela análise “mantêm entre si relações de vizinhança que não se transformam em parâmetros extensos de ordenação do componente melódico” (TATIT, LOPES; 2008, p. 102-103). Nessas condições, é perfeitamente possível pensar em um modelo de figurativização melódica, pois a construção da linha do canto não estabelece como regra, para essa canção específica de Chico Buarque, um tipo específico de evolução que se mantenha constante.

Outra questão importante que se coloca pela própria citação de Coelho é a posição do *rap* como gênero cancional, questão examinada em dissertação de mestrado do pesquisador Marcelo Segreto. A questão proposta por Coelho sobre se “seria o *rap* um tipo de discurso oral dotado de elemento melódico residual ou uma canção cuja fala recalcada teria se insurgido contra enunciação cancional” encontra soluções muito elucidativas na pesquisa de Segreto, *A linguagem cancional do rap*:

(...) escutamos o rap como um bloco homogêneo com menor estabilização musical. Ou seja, **embora as sílabas da letra sejam organizadas regularmente no tempo, essa regularidade quase absoluta faz com que, paradoxalmente, o ouvinte não a perceba**. No entanto, observamos igualmente ocorrências muito interessantes em relação ao parâmetro altura. Por vezes o MC estabiliza notas musicais ou altera a região de frequência e isso corresponde a uma tensividade exigida pela letra. O canto situado em região mais aguda pode ser indício de uma fala mais nervosa, de uma emissão mais intensa e agressiva, por exemplo. Como comentamos acima, pudemos demonstrar que a força política do rap se encontra na sua própria **linguagem cancional** e que o processo figurativo, por sua proximidade em relação ao registro da língua oral, mostra-se como o mais adequado ou natural para a transmissão das mensagens dos MC's (SEGRETO, 2015, p. 129, grifos nossos).

A pesquisa de Segreto aponta para o estatuto cancional do *rap* indicando que a figurativização, que seria a grande marca desse estilo, é produzida sobre uma regularidade rítmica “quase absoluta”. Portanto, o efeito fortemente figurativo do *rap* depende de parâmetros musicais, ainda que sejam os da repetição rítmica constante, para se efetivar. Vemos, assim, que mesmo numa linguagem cancional fortemente figurativa, os efeitos de instabilidade próprios da oralidade estão associados a elementos musicais que não são secundários, mas radicalmente agregados aos parâmetros do gênero em questão.

Ponderadas essas observações, adotamos a figurativização como modelo de compatibilidade entre melodia e letra nos moldes anteriormente propostos. A evolução da pesquisa tende a mostrar que, em Adoniran, seria impossível proceder de outra forma. Reconhecemos, entretanto, ser possível repensar os modelos considerando um maior ou menor grau de presença da música ou da fala. O próprio Tatit faz essa observação em seu artigo “O ‘cálculo’ subjetivo dos cancionistas”, entendendo que

(...) mesmo que jamais proponham suas atividades nesses termos, os cancionistas parecem intuir o quantum ideal de música e fala para as suas obras e chegam a evitar excessos de uma e de outra como se comprometessem o destino final do trabalho (TATIT, 2014b, p. 376).

Como vemos, para Tatit, o trabalho dos cancionistas envolve música e fala, em medidas que são variáveis e que dependem das estratégias comunicativas que vão empregar em cada canção. A estratégia de um cantor de *rap* difere substancialmente da estratégia de um cantor de música sertaneja, mas em ambos os casos trata-se de dosar as medidas de fala e de canto para produzir um resultado convincente, se a vocação do artista é cancional.

Cabe, ainda, uma última consideração em relação a essa observação de Tatit. Os estudos de prosódia empreendidos por José Roberto do Carmo Jr. procuram estabelecer, pela análise da realização entoativa das frases nas canções, parâmetros para identificar se o cancionista está se pautando por um pensamento mais coloquial ou mais musical. Sabemos que a figurativização tem por característica estabelecer parâmetros de evolução para a melodia do canto que tornem aquilo que está sendo dito pela letra passível de ser assimilado como fala natural. Carmo Jr. propõe que essa naturalidade seja construída, na oralidade, a partir de variedades e variações decorrentes de processos fonológicos, como redução vocálica, retração acentual, degeminação, ditongação, elisão. O pesquisador entende que, se “todo ato da fala é condicionado pelos limites físico-articulatórios do aparelho fonador e se processa em determinada velocidade”, a fala seria “regida pelo princípio do menor esforço” (CARMO JR., 2007, p. 113). Nesse caso, a fala natural seria aquela em que os processos fonológicos que regem a economia do esforço de sua produção provocariam as modificações que o ouvinte identificaria como mais próximo de um uso em situação concreta por um falante da língua.

Para mostrar como os processos fonológicos constroem o efeito de sentido de naturalidade, Carmo Jr. propõe comparar as realizações de frases presentes na canção “Gabriela”, de Tom Jobim em três versões, sendo uma delas atribuída a um hipotético autômato, outra a um falante de português em situação de oralidade natural, e uma terceira extraída da própria interpretação da canção. Na comparação, o autor demonstrou que os processos de extensão de determinadas sílabas e de incidência de notas prolongadas sobre sílabas átonas das palavras, que ocorrem na versão cantada, contrariam os processos fonológicos da fala natural. Essa diferença mostraria que, na canção de Tom Jobim, “a estrutura melódica domina a estrutura prosódica” (CARMO JR., 2007, p. 121).

A contribuição de Carmo Jr. é indubitavelmente promissora, e consideramos, em nossa pesquisa, que o método comparativo que o autor utilizou pode servir como um dos índices de dominância da figurativização na relação letra/melodia de uma determinada canção. Evidentemente, isso não nos exime de procurar, nas relações entre melodia e letra, a presença dos recursos que caracterizam os modelos descritos, mas destacamos a inovação teórica de Carmo Jr. como de grande valia para estudarmos as possibilidades oferecidas pela linguagem cancional. Por essa

razão, a proposta do semiótico será útil às reflexões que encerram nossa pesquisa.

Neste capítulo, de forma resumida e bastante redutora, procuramos delinear a sistemática de análise das canções de Adoniran elaborada a partir das pesquisas de Luiz Tatit e das contribuições de outros semióticos. Tomamos como unidade de análise para cada canção um fonograma específico. Na investigação do conteúdo, as categorias empregadas são emprestadas à teoria semiótica greimasiana e aos desdobramentos posteriores da semiótica tensiva, mas sempre mantendo a noção de percurso gerativo do sentido, com seus diferentes níveis de análise (fundamental, narrativo e discursivo) e as sintaxes e semânticas pertinentes a cada um deles. Na investigação das relações entre a letra e a melodia, procurando estabelecer as estruturas de compatibilidade entre esses dois planos pelas tendências na evolução do perfil melódico, as análises fizeram uso de diagramas melódicos para melhor visualização das células e frases. Com isso, é possível identificar a dominância de um dos modelos de compatibilidade (figurativização, tematização e passionalização), e a coerência dos processos e recursos empregados com o sentido da obra enquanto texto cancional.

3 ANÁLISE DAS CANÇÕES

As canções de Adoniran abordadas neste capítulo são organizadas pela cronologia do lançamento de suas primeiras gravações, embora os fonogramas de base que constituem o *corpus* de análise não sejam os fonogramas referentes a essas gravações primeiras, exceto “Vide verso meu endereço”. Assim, os subcapítulos estão organizados em uma sequência temporal que vai da primeira canção lançada comercialmente até a de mais recente apresentação ao público. No caso de “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”, consideramos mais produtiva a análise das duas canções em um mesmo subcapítulo, dada a força da intertextualidade que as aproxima, e por isso subverteremos, somente nesse caso, a regra de organização estabelecida.

Procuramos, nas análises, prestigiar os fonogramas do *corpus* selecionado, e por essa razão eles são examinados com maior profundidade e com aplicação mais ampla e completa dos modelos. Eventualmente, outras versões da mesma canção ou mesmo canções diferentes podem oferecer comparações produtivas, sendo citadas e eventualmente descritas em parte. O estudo semiótico mais detalhado, entretanto, fica reservado aos fonogramas de base de cada análise.

É importante frisar que nem todos os recursos de análise são utilizados em todos os objetos da pesquisa. A construção dos diagramas, a segmentação lógica das letras e a visão global das composições são aplicadas a cada uma das canções, mas em alguns casos o aproveitamento de recursos mais específicos, como diagramas de trechos em destaque ou comparação de estruturas de diferentes versões, não se mostra produtivo ou necessário. A sequência de aplicação dos recursos também não segue necessariamente a mesma ordem em todas as análises, sofrendo alterações conforme o enfoque e a adequação ao desenvolvimento do raciocínio.

Estabelecidas essas considerações prévias, procedemos à análise das canções do *corpus* da pesquisa, apresentadas na seguinte ordem: “Malvina”, “Saudosa maloca”/“Abrigo de vagabundos”, “Samba do Arnesto”, “Conselho de mulher”, “As mariposas”, “Tiro ao Álvaro”, “Prova de carinho”, “Trem das onze”, “Já fui uma brasa”, “Despejo na favela” e “Vide verso meu endereço”.

3.1 “Malvina”

“Malvina” é a quarta faixa do segundo LP de Adoniran Barbosa (BARBOSA, 1975b), tendo sido a primeira composição do autor a ser lançada pelo grupo Demônios da Garoa, em janeiro de 1952 (BARBOSA, 2002). Naquele ano, o samba sagrou-se campeão do Carnaval paulista, com considerável vendagem do compacto em que foi incluído (CAMPOS JR., 2009, p. 237).

O samba trata de um homem solicitando à mulher que não o abandone após uma vida comum de dez anos, e é todo construído a partir do ponto de vista do solicitante, enfocando o medo do abandono e da dor que ele pode causar. No desespero gerado pela perda iminente de Malvina, o clamor do indivíduo atingido por essa possibilidade envolve diferentes modos de extravasamento (apelo, interrogação, afirmação, ordem), que constroem um quadro de desnudamento das emoções no desenvolvimento do discurso. Como resultado, a maneira de expressar os sentimentos ganha importância e destaque no contexto da canção.

A letra do samba segue adiante, conforme transcrição a partir do fonograma:

Malvina

Parte A

- 1 Malvina,
- 2 Você não vai me abandonar.
- 3 Não pode,
- 4 Sem você como é que eu vou ficar?

Parte B

- 5 Tá fazendo mais de dez
- 6 Anos que nós temos juntos
- 7 E daqui você não sai.
- 8 Minha vida sem você não vai. } 2X

Parte falada

Malvina, Malvina

Fica aqui com teu nego, Malvina
Lá fora a vida é dura, sozinha, filha.
Malvina, Malvina
Pensa bem, nega, pensa bem, nega

A possível separação dos amantes é a tensão fundamental da letra. O estado juntivo do sujeito em relação a seu objeto de afeição assume os valores eufórico (para a conjunção) e disfórico (para a disjunção). Assim, para manter o relacionamento e evitar a separação, o sujeito da afeição assume a função actancial de destinador, procurando persuadir o destinatário (Malvina) a não realizar a ação de rompimento da relação, que privaria o sujeito da afeição de seu objeto de desejo (a própria Malvina, pessoa amada).

Considerando-se as marcas de tempo da enunciação enunciada, o estado de conjunção do sujeito da afeição com o objeto desejado é contínuo (como revelam os versos 5 e 6: “Tá fazendo mais de dez / Anos que nós temos juntos”), e ele visa à sua preservação; por outro lado, a disjunção é iminente (como se depreende da tensão envolvida no apelo e da carga emocional investida). Configura-se, assim, uma relação em que o destinador quer convencer o destinatário a manter o relacionamento de dez anos e evitar a tribulação que seria causada pelo rompimento (que desarticularia o sujeito da afeição, exigindo sua reconstrução: “sem você como é que eu vou ficar?”). O que está em jogo é evitar o impacto da separação, e para isso o destinador precisa articular um discurso capaz de convencer o destinatário a não a empreender. Essa relação de manipulação projeta, no plano discursivo, o destinador como narrador e o destinatário como narratário, em relação de conversação no tempo presente do enunciado. As estratégias de persuasão utilizadas pelo narrador aparecem como apelo direto (verso 3), argumentos (versos 5 e 6 e parte falada), e até solicitação de postergação da decisão, nos últimos trechos da parte falada, que propõem uma reflexão mais consistente de Malvina (“pensa bem, nega, pensa bem, nega”).

No universo das canções de consumo, a força persuasiva da canção reside, principalmente, no modo de enunciação, que será responsável por gerar o efeito de “verdade” para o discurso cancional. Os recursos enunciativos que são convocados na articulação entre melodia e letra devem garantir que a canção seja ouvida pelo

enunciatório como um discurso passível de ser realizado na fala natural. Esse processo consiste na figurativização, conforme Tatit:

De fato, a figurativização, processo inerente à composição de canções, responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano (TATIT, 2014a, p. 34).

Para as composições de Adoniran, como se poderá constatar no desenvolvimento da pesquisa, a figurativização não é apenas o modelo dominante de integração entre melodia e letra, mas a marca mais evidente e característica do autor na construção das mesmas. E a canção “Malvina” é uma das que revelam maior dependência dos recursos da figurativização.

Na letra do samba analisado, as informações de conteúdo, além das que se referem às condições emocionais e psicológicas do narrador, são escassas. Sabe-se que há um relacionamento na iminência do rompimento, mas nada se sabe sobre outros detalhes da situação. Essas informações são condensadas nas poucas frases do texto verbal, todas associadas à tentativa do narrador de dissuadir Malvina. Ora, se o reconhecimento da personagem e a identificação do ouvinte com seus dramas emocionais dependem do reconhecimento da “voz que fala” por detrás da “voz que canta”, essa condição fica mais evidenciada nesta canção em particular, construída integralmente por frases que remetem à situação de comunicação na fala natural. A instauração do “eu” como narrador em primeira pessoa, também fortemente presente nas canções de Adoniran, reforça ainda mais esse fator:

Se a letra se desenvolve em primeira pessoa, as inflexões melódicas reforçam a conexão dos enunciados com o enunciador. Este não apenas diz “eu”, mas também “entoa” concomitantemente suas emoções como qualquer falante em suas locuções diárias (TATIT, 2014a, p. 35).

Em “Malvina”, temos, assim, como fatores que apontam para a primazia dos elementos entoativos na construção do efeito de sentido: a figurativização característica da obra de Adoniran, a instauração de narrador em primeira pessoa e a ênfase quase exclusiva na situação psicológica do mesmo, explicitada em suas ações de comunicação. Nesse contexto, o projeto entoativo da canção conduz a percepção do ouvinte. As inflexões da linha de voz no canto ganham enorme importância, pois são elas que configuram esse projeto.

Em relação ao plano musical, o samba, cuja letra foi dividida em três partes (A, B e falada)⁹ na transcrição, assume, para o fonograma do LP de 1975, a seguinte configuração em sua macroforma (ver figura 3, abaixo):

Figura 3 – Macroestrutura de “Malvina”

O samba de Adoniran é executado em **Cm**, com andamento acelerado e desenvolvimento contínuo da melodia, sem interrupções. A introdução é executada pelos instrumentos de acompanhamento (cavaquinho, percussão), com um solo de flauta, por oito compassos. Em seguida, Adoniran canta, sozinho, a parte A do samba; na segunda ocorrência, o canto fica a cargo do coro, com frases de flauta ao fundo. Na parte B, ocorre divisão das frases cantadas entre o intérprete e o coro: o primeiro fica responsável pelos versos 5, 6 e 7, e o segundo encarrega-se de cantar duas vezes o verso 8. Repete-se a mesma sequência cantada, com as mesmas entradas dos intérpretes, até a segunda repetição do verso 8. Na última parte, seguem-se contínuas repetições desse verso entoadas pelo coro, enquanto Adoniran introduz a parte falada. Após a intervenção de Adoniran, e ainda com as repetições do coro, a canção termina em *fade out*.

As figuras 4, 5 e 6 apresentam as frases musicais associadas aos versos cantados, transcritas nos diagramas melódicos. A figura 4 aparece abaixo, relacionada às frases 1, 2, 3 e 4 da canção:

⁹ No decorrer do trabalho, as partes dos temas musicais serão grafadas em *itálico*, para evitar confusões com acordes (**A**, **B**, **C**), que serão grafados em **negrito**, e com as notas musicais (A, B, C), que serão grafadas sem destaque. Assumimos, para este trabalho, as definições de acorde como “grupo de três ou mais notas (...) executadas de forma simultânea” (DOURADO, 2008, p. 226), e de nota como “som cuja altura é definida e identificada” (DOURADO, 2008, p. 226). Os acordes são geralmente associados à base harmônica da canção, e às notas, à melodia principal.

Figura 4 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Malvina”

As quatro frases transcritas na figura 4 funcionam como segmentos entoativos diferentes, dentro do plano geral da melodia. As frases 1 e 3, constituídas ambas de três emissões silábicas, apresentam sequência de salto ascendente e salto descendente. A frase 1 tem salto ascendente de 6 semitons, seguido de salto descendente de oitava. Ao prolongar a sílaba tônica de “Malvina”, ela estabelece um ponto de referência da melodia na região aguda, seguido de um tonema descendente fortemente assertivo. Essas características associam maior carga de tensão ao vocativo “Malvina”, que presentifica a encenação: não se trata apenas de convocar o narratário, mas de solicitar sua atenção sob a forma de apelo, caracterizado pela concentração da tensão afetiva na duração e na altura melódica¹⁰. A frase 3 apresenta desenho melódico similar. Nela, o prolongamento da sílaba inicial de “pode” recupera, para a memória do enunciatário, a informação entoativa da frase 1, confirmada pela mesma descida de 12 semitons. Como a elevação anterior é menos ampla, a assertividade fica mais evidenciada, complementando o efeito de sentido do apelo com a força afirmativa da proibição (“não pode”).

¹⁰ Cf. análise de “Volta”, de Lupicínio Rodrigues, em que aparece a figura entoativa do apelo (TATIT, 2012, p. 146)

Os recursos entoativos convocados para as frases 1 e 3 são complementados pelas inflexões das frases mais longas, 2 e 4. A frase 2, que poderia ser tomada como ordem no plano estrito da letra transcrita (“você não vai me abandonar”), é finalizada por um tonema suspensivo, que desativa sua assertividade e propõe a hesitação acerca do conteúdo verbal, que é a possibilidade da partida de Malvina. A frase 4, por sua vez, apresenta inflexão entoativa característica da interrogação na elevação do segmento “que eu” (“sem você como é que eu vou ficar”), correspondente, no plano da letra, à pergunta sobre a condição do sujeito narrador na hipótese de separação. O fonograma oferece a oportunidade de contrastar duas realizações da mesma frase com a mesma intenção entoativa, mas a partir de recursos distintos: quando Adoniran canta a parte A sozinho, esse trecho perde a precisão dos contornos melódicos, tornando-se próximo da fala natural; quando o coro retoma a frase, as notas musicais são entoadas com maior clareza de altura. Tanto em uma realização quanto em outra, prevalece o caráter interrogativo do segmento.

O conjunto formado pelas quatro frases da parte A constrói um quadro emocional de insegurança para o narrador, que pode ser depreendido das inflexões entoativas que indicam a urgência da persuasão (apelo), a hesitação em relação ao que pode acontecer e as dúvidas sobre o futuro no caso de perda do objeto de afeto. Considerando que “por ser sempre mais objetiva e direta que a letra, a melodia retrata com maior fidelidade a situação presente vivida pelo enunciador” (TATIT; LOPES, 2008, p. 88), é possível perceber que o efeito de sentido de insegurança e medo da perda, em “Malvina”, é mais evidente nos recortes entoativos que no conteúdo verbal; esse último, se fosse analisado como independente do material melódico, não ofereceria elementos para depreender a falta de convicção na entoação da frase 2, por exemplo.

A possibilidade da perda iminente mobiliza o narrador em sua tentativa de persuasão, e ele lança mão de argumentos para convencer Malvina a não partir. A sequência das frases 5, 6 e 7, todas com tonemas assertivos, propõe, no plano da letra, a explicitação do tempo de duração do relacionamento (dez anos) como fundamento para a manutenção do vínculo afetivo. A figura 5, abaixo, mostra essa sequência:

Figura 5 – Frases 5, 6 e 7 de “Malvina”

Pode-se observar, pelo diagrama, que as frases 5, 6 e 7 perfazem uma evolução gradativa. Considerando as notas finais da melodia para cada segmento, há uma evolução descendente em Bb – Ab – G; se se considera, por outro lado, o núcleo entoativo de cada frase, há uma gradação descendente entre as frases 5 e 6, e uma gradação ascendente na frase 7. As gradações na linha melódica são indicativas de junção à distância com o objeto de desejo, seja no contexto da saudade (que não é o caso para o momento atual do sujeito do enunciado), seja no contexto da espera. Assim, é possível pensar que, neste trecho, o argumento convocado pelo destinador-narrador, dividido em dois segmentos entoativos, articula-se, dentro do projeto entoativo, com o desejo de manutenção dos laços afetivos, por meio de uma manipulação eficiente do destinatário. A ascensão melódica da frase 7 em relação à frase 6 estaria associada à ênfase resolutiva da conclusão (“e daqui você não sai”).

No trecho entre as frases melódicas 5 e 6, ocorre uma notável cesura na estrutura verbal: “Tá fazendo mais de dez / anos que nós temos juntos”. A expressão “dez anos”, de sentido linguístico único, aparece dividida entre as duas frases melódicas, em procedimento incomum na linguagem cancional, ainda mais por se tratar de uma canção predominantemente figurativa. O encaixe da letra na melodia cria um efeito terminativo da frase 5 em “dez” e um efeito incoativo em “anos” para a

frase 6. Como os motivos possuem desenhos semelhantes, nesse trecho em específico pode-se afirmar que há uma prevalência do pensamento musical em relação à lógica figurativa, pois a divisão da expressão “dez anos” respeita o desenho da célula que se repete nas duas frases em tons diferentes, gerando o efeito da gradação. Do ponto de vista da expectativa figurativa, essa divisão representa um rompimento, com isolamento e destaque da palavra “dez”, e posterior complemento que modifica seu sentido com a palavra “anos”, causando estranheza na percepção da expressão como um todo. Esse rompimento abrupto tem efeito disfórico, em função da quebra de expectativa de continuidade prosódica, e aparece como elemento antagônico em relação à gradação, de caráter conjuntivo, introduzindo, no argumento pela permanência (o narrador espera que Malvina fique em função dos dez anos de relacionamento), o peso da possível perda (se Malvina partir, acaba-se um relacionamento duradouro, e rompe-se a sequência de dez anos).

A última frase melódica da canção, a frase 8, transcrita na figura 6, inicia-se na região média da tessitura, e evolui em graus conjuntos descendentes até a região mais grave, de onde toma impulso para dois amplos saltos ascendentes, de sete e oito semitons, perfazendo uma ascensão de quinze semitons em duas emissões silábicas, para em seguida finalizar com uma descida em graus conjuntos até a nota tônica (C), entoada sobre o acorde fundamental (**Cm**).

Figura 6 – Frase 8 de “Malvina”

A sílaba em que incide a nota Eb, a mais aguda da tessitura, tem sua duração expandida (“minha vida sem você não vai”), trazendo para a afirmação contida no verso (a impossibilidade de continuidade da vida sem a presença da pessoa amada) a inflexão entoativa do apelo, recuperada mnemonicamente das frases 1 e 3 da primeira parte. Trata-se, assim, não apenas de afirmar o impacto negativo da separação, mas de utilizar essa afirmação como súplica para a permanência do sujeito Malvina, a quem se dirige o dêitico “você”. A força entoativa dessa frase é tal que ela assume importância singular no contexto da canção, percebida por dois fatos relacionados ao arranjo no fonograma. O primeiro consiste na escolha do coro para entoá-la em todas as suas ocorrências, provavelmente considerando a importância da realização precisa e convincente das notas agudas e o esforço de emissão que os saltos exigiriam de Adoniran, incompatível com os limites de sua voz. O segundo consiste na opção pela repetição da frase até encerramento em *fade out*, reforçando seu efeito de sentido de limite para o narrador (sem o objeto de afeição, não é possível seguir adiante).

Enquanto o coro repete a frase 8, há uma intervenção falada, realizada por Adoniran, em que outros elementos são somados às estratégias persuasivas anteriores, no plano discursivo. A parte falada da canção explicita o apelo à permanência constatado na letra e na figurativização melódica (“Malvina, Malvina /

Fica aqui com teu nego, Malvina”), a utilização de argumentos para persuadir o destinatário a não partir (“Lá fora a vida é dura, sozinha, filha”) e a necessidade de ponderação a partir desses argumentos (“Pensa bem, nega, pensa bem, nega”).

Essa última parte de “Malvina” consiste em acréscimo de letra realizado por Adoniran ao fonograma de 1975 em relação às versões lançadas pelos Demônios da Garoa, nas décadas de 1950 e 1960. Em geral, o trecho não é transcrito como parte da letra pelos estudiosos e biógrafos de Adoniran. O conteúdo da fala natural agregado à canção reforça as indicações de sentido já contidas nas outras partes da letra, mas remete a um elemento novo, que diferencia a versão de 1975 das primeiras versões, gravadas pelos Demônios da Garoa. Na letra cantada, a instauração do narrador e do narratário no plano discursivo é realizada pelos dêiticos “eu” e “você”; na parte falada, ocorre uma embreagem actancial pelo uso da terceira pessoa em “teu nego”, e uma substituição de “você” pela alcunha “nega”, que expressa intimidade. A diferença de tratamento traz para a letra da canção de Adoniran referências dos grupos sociais para os quais o discurso da canção deveria funcionar como fala natural plausível, no contexto da época de seu lançamento. A reflexão acerca do acréscimo empreendido pelo cancionista é importante para agregar elementos à discussão dos estudiosos a respeito da relevância do samba dentro da produção de seu autor, e para indicar aspectos de estilo que singularizam essa produção na história da canção popular brasileira.

Ao comentar a posição de “Malvina” entre os sambas produzidos por Adoniran, Ayrtton Mugnaini Jr. coloca a canção em patamar secundário:

Alguns consideram “Malvina” uma das obras-primas menores de Adoniran, com a letra um tanto aquém da melodia simples e cativante (...), embora já trazendo muitas das características adonirânicas, como as rimas caindo onde menos se espera e a economia de palavras (...) (MUGNAINI JR., 2002, p. 71).

A referência do pesquisador à “letra um tanto aquém da melodia” não explicita quais seriam as questões que a desmerecem enquanto texto cancional. A análise empreendida mostra, entretanto, que boa parte do sentido do componente verbal é sustentada pelo projeto entoativo que orienta a melodia vocal. As observações sobre a relevância de “Malvina” na obra de Adoniran não poderiam, pois, prescindir das reflexões sobre os recursos de figurativização melódica empregados em sua construção.

É importante considerar que “Malvina” foi lançada em 1952, sendo o primeiro sucesso comercial do compositor Adoniran Barbosa. Até então, a carreira musical do cancionista não havia gerado nenhum fruto, nem como compositor, nem como intérprete. Nesse contexto, o samba marca um momento de transição para o autor. A respeito dessa transição, escreve o sociólogo Valter Krausche:

Entre 1936 e 1941, Adoniran já havia composto algumas músicas, que não mais jogava fora, como acontecia na sua fase de “sambas de mascate” (...). Contudo, os seus sambas não traziam com todo o vigor aquele estilo identificador de sua obra, que até chegaram a confundir com “português macarrônico” e samba *ao sugo* na tentativa de definir um samba urbano tipicamente paulista. Tampouco isso ocorreria na década de 40, quando a produção musical de Adoniran foi de certo modo bissexta, pois suas atividades ficaram submersas nos programas da Rádio Record, principalmente como radioator. Somente nos anos 50 sua música explodiu com vitalidade, quantitativa e qualitativamente (KRAUSCHE, 1985, p. 25-26).

A citação de Krausche pode nos orientar melhor em relação ao peso de “Malvina” para a obra de Adoniran. Consistindo em seu primeiro grande sucesso, marco do início da produção considerada já provida do “estilo identificador de sua obra”, o samba traz alguns recursos que caracterizarão a produção considerada madura do cancionista. Na análise, foram apontadas a dominância do modelo da figurativização, a grande relevância do projeto entoativo e a presença de um “eu” narrador em primeira pessoa. Se tomarmos apenas a parte da letra melodizada, entretanto, estão ainda ausentes as referências aos modos de falar socialmente identificados como dicções características dos paulistanos, fundamentais para a construção do estilo que singularizou Adoniran. A ausência dessas referências nas primeiras gravações de “Malvina” nos permite compreender sua característica de composição de transição, ainda próxima da produção “bissexta” anterior à década de 1950, a que se refere Krausche. O acréscimo da parte falada no fonograma de 1975, interpretado pelo próprio autor, sinaliza a necessidade de preenchimento dessa lacuna para que a composição tivesse espaço entre os sambas que o consagraram nas décadas de 1950 e 1960, e que consolidaram sua imagem a partir de um estilo amplamente reconhecido. Se “Malvina” é, assim, uma obra de transição, sua posição secundária pode ser justificada por esse aspecto; entretanto, suas qualidades cancionais, excluídas as marcas linguísticas citadas, sustentam-se como similares às de outras composições mais conhecidas de Adoniran, que serão analisadas nos capítulos seguintes.

3.2 “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”

“Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos” compõem um conjunto de sambas em sequência sobre o mesmo plano temático, a saber, os problemas de moradia de personagens da cena cotidiana da cidade; além disso, compartilham de programas narrativos similares para os sujeitos de suas histórias, que estão relacionadas à busca de moradia via construção e usufruto de malocas. O trio de personagens que vivencia a perda da moradia em “Saudosa maloca” reaparece em “Abrigo de vagabundos”, mas a experiência agora é vivida por apenas um desses atores, ficando reservado aos outros unicamente um espaço na memória.

A primeira gravação de “Saudosa maloca”, a cargo do próprio autor, é de 1951, num disco lançado pela Continental, que não obteve sucesso comercial. Nessa gravação, a música aparece com o título “Saudade da maloca”, erroneamente grafado por Hernani Dantas, diretor artístico da empresa. Relançada em 1955 pelos Demônios da Garoa (em disco que tinha como lado B outro grande sucesso, o “Samba do Arnesto”), a canção alcançou enorme repercussão, transformando-se em clássico da MPB¹¹, com diversas regravações (MUGNAINI JR., 2002, p. 80). Por sua vez, “Abrigo de vagabundos” foi lançada pelos Demônios da Garoa em 1958, em disco de 78rpm (MUGNAINI JR., 2002, p. 217). Entre os lançamentos oficiais das duas canções, portanto, contam-se sete anos de intervalo.

A análise das canções procurará demonstrar a presença de uma série de elementos intertextuais e como esses elementos se articulam, nas relações entre letra e melodia, para formar um todo de sentido coerente e independente, se forem

¹¹ Em *A canção no tempo*, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello comentam a representatividade da canção, associando-a ao estilo de Adoniran e adicionando informações já destacadas anteriormente: “O cunho descritivo e a reprodução perfeita dos linguajares caipira e paulistano italianado, próprios dos ambientes em que viveu Adoniran Barbosa, são as características básicas do estilo que o tornou o compositor mais popular da cidade de São Paulo. Sem dúvida, essas características já aparecem em seu primeiro sucesso nacional, o samba ‘Saudosa Maloca’, que narra o episódio de demolição de uma ‘casa vieira’, refúgio de um grupo de desvalidos, para a construção de um ‘arto’ edifício. Espontâneo, espirituoso, personagem ele mesmo de alguns de seus sambas, Adoniran (que foi grande comediante de rádio, destacando-se como o personagem Charutinho, no programa ‘História das Malocas’) é um dos melhores intérpretes de sua obra, só igualado, talvez, pelos Demônios da Garoa, que popularizaram ‘Saudosa maloca’. Aliás, esta composição já havia sido gravada por Adoniran, com o título de ‘Saudade da maloca’, quando o pessoal do conjunto a conheceu nos sets de filmagem de ‘O Cangaceiro’. Na ocasião, Adoniran fazia uma ponta no filme, enquanto os Demônios formavam o coro dos cangaceiros” (MELLO; SEVERIANO, 1997, p. 315).

tomadas as canções em separado, e um intertexto eficiente, tomando-as em conjunto e considerando-as como uma sequência.

Os fonogramas que servem de base para a análise são as gravações das duas canções no LP *Adoniran Barbosa*, de 1974, lançado pela EMI-Odeon (MUGNAINI JR., 2002, p. 209). A interpretação do próprio autor, a execução da base harmônica das canções pelo mesmo conjunto musical e a simultaneidade de lançamento são fatores que aproximam os fonogramas e colaboram para identificação de suas similaridades, contribuindo para compreensão mais clara e inequívoca das relações de intertexto que os sambas mantêm entre si.

A análise da letra de “Saudosa maloca” realizada por Luiz Tatit em sua obra *Análise semiótica através das letras* (2001) funcionará como suporte teórico para as ponderações a serem desenvolvidas. Assim sendo, é necessário retomá-la em seus pontos principais, o que será feito no desenvolvimento da parte do subcapítulo que contempla esse samba. Importante assinalar previamente que as letras da gravação de Adoniran em 1974 e da gravação dos Demônios da Garoa em 1955, base da análise de Tatit, diferem em alguns trechos. A despeito disso, entende-se que, mesmo com essas diferenças, a análise de Tatit permaneça válida e útil à compreensão da estrutura básica de sentido da canção.

A letra de “Saudosa maloca”, na interpretação de Adoniran Barbosa em seu primeiro LP (BARBOSA, 1974g), aparece da seguinte forma:

Saudosa maloca

Parte A

- 1 Se o senhor não está lembrado
- 2 Dá licença de contar
- 3 Que aqui onde agora está
- 4 Esse “adifício” alto
- 5 Era uma casa velha
- 6 Um palacete abandonado
- 7 Foi aqui seu moço
- 8 Que eu, Mato Grosso e o Joca
- 9 Construimos nossa maloca
- 10 Mas um dia

- 11 Nem quero me lembrar
- 12 Veio os homes c'as ferramentas
- 13 Que o dono mandô derrubá
- 14 Peguemo tudo as nossas coisas
- 15 E fumos pro meio da rua
- 16 Apreciar a demolição
- 17 Que tristeza
- 18 Que eu sentia
- 19 Cada tauba que caía
- 20 Doía no coração
- 21 Mato Grosso quis gritar
- 22 Mas em cima eu falei:
- 23 Os homes tá co'a razão
- 24 Nós arranja outro lugar
- 25 Só se conformemos
- 26 Quando o Joca falou:
- 27 "Deus dá o frio conforme o cobertor"
- 28 E hoje nós pega a páia nas grama do jardim
- 29 E prá esquecê nós cantemos assim:

Parte B – Refrão

- 30 Saudosa maloca, maloca querida,
- 31 Din din donde nós passemos os dias feliz de nossa vida

Reconhecendo que a contribuição de Tatit (2001) apresenta-se como mais ampla e complexa, serão recuperados de sua análise apenas os aspectos mais diretamente associados ao nível narrativo do sentido.

No plano narrativo, é possível observar a presença de um sujeito, identificado pelo pronome “nóis” (eu, Mato Grosso e Joca), cuja competência modal para a performance (a construção da maloca) é dada por um destinador¹² ligado ao

¹² Trata-se de um plano *axiológico*, representativo de um sistema de valores comunitários, de onde emanam forças e influências de um *poder* preestabelecido, hierarquicamente superior, um lugar de decisão caracterizado como instância do *destinador*. (...) essa instância abriga as razões implícitas que levaram o sujeito a construir a maloca (condição de vida, estímulo dos pares etc.). Dela provém ao menos boa parte do desejo e da necessidade que impulsionaram a ação (TATIT, 2001, p. 30-31).

conjunto de injunções culturais baseadas em valores comunitários. O momento final da construção da maloca é caracterizado pela conjunção entre o sujeito (“nóis”) e o objeto (maloca). No plano axiológico dos valores comunitários, a construção da maloca (o emprego de trabalho e conhecimento para edificá-la) é sancionada pela posse da mesma (“nossa maloca”), ou seja: o sujeito acredita que o trabalho empregado para construir sua moradia é suficiente para justificar sua posse.

Essas relações são estabelecidas entre os versos 1 e 9 da canção. A esse trecho, correspondem os diagramas abaixo, que relacionam a melodia à letra da música:

Figura 7 – Frases 1 e 2 de “Saudosa maloca”

Que aqui on de a ra es go ta esse a di cio fi alto Era uma ca sa ce bando na do

Frase 3 Frase 4 Frase 5 Frase 6

A7 Dm

Figura 8 – Frases 3, 4, 5 e 6 de “Saudosa maloca”

Foi aqui, seu mo ço, que eu, Ma to o Jo ca constru i nos sa ma lo ca. mos

Frase 7 Frase 8 Frase 9

Dm Am B7 E7

Figura 9 – Frases 7, 8 e 9 de “Saudosa maloca”

O samba de Adoniran tem como modelo dominante de interação entre melodia e letra a figurativização, evidenciada pela dessemelhança entre as diversas

frases melódicas que o compõem. Também é possível detectar, nas flutuações melódicas, componentes da passionalização, que funciona como modelo recessivo. De fato, será possível verificar essa tendência no decorrer da análise, com os elementos musicais devidamente descritos.

O trecho da canção transcrito nos diagramas das figuras 7, 8 e 9 evidencia a figurativização: não há uniformidade de extensão entre os segmentos, o que impede a formação de motivos melódicos evidentes. Em geral, as frases melódicas desse trecho realizam evoluções ascendentes que acumulam tensão para finalizações descendentes, caracterizando tonemas afirmativos, coerentes com a assertividade própria da apresentação da situação vivida. Entre as frases 3 e 5 (“Que aqui onde agora está / esse adifício alto / era uma casa veia”), os tonemas apresentam-se como ascendentes, porque o conjunto dessas frases traz como conteúdo a afirmação de uma mudança na paisagem, e cada uma delas funciona como segmento prossecutivo até a finalização na frase 6, que realiza o fechamento do raciocínio (“um palacete abandonado”).

Nesse trecho inicial da canção, as evoluções da curva melódica na construção dessas figuras de locução prescindem de saltos intervalares amplos, e a região da tessitura ocupada é a região média. Essa configuração é coerente com o plano narrativo da letra, que evoca a conjunção (no passado) entre sujeito e objeto. Os elementos da narrativa a ser desenvolvida ainda estão sendo apresentados de acordo com o estado em que se encontravam antes da ação que os transformará.

Interrompendo a continuidade da conjunção entre os três indivíduos e sua maloca, ocorre a ação do antissujeito (“mas um dia (...)/ veio os home c’as ferramentas”): são os funcionários que, a mando do antidestinador “dono” (provavelmente do terreno em que a maloca foi construída), utilizam as ferramentas para derrubar a maloca (objeto). Como o valor em jogo é a posse do terreno físico, pode-se inferir que o objeto “maloca”, de interesse do sujeito, é destruído em detrimento do “adifício alto”, de interesse do antissujeito.

O quadro da figura 10 mostra esquematicamente as relações entre os actantes narrativos e os atores discursivos.

Sujeito	Nóis	Antissujeito	Os home
Destinador	Discurso geral de que se pode tomar posse do terreno e construir	Antidestinador	O dono
Objeto	Maloca	Antiobjeto	Adifício alto

Figura 10 – Quadro de actantes e atores em “Saudosa maloca”

Na letra de “Saudosa maloca”, a força do antidestinador é decisiva a ponto de desativar a ação do sujeito, que reconhece a legitimidade da ação do antissujeito. Assim, o estado em que esse sujeito se encontra é de passividade diante do que acontece, o que se evidencia entre os versos 10 e 27. Esse estado perdura, e se torna mais intenso conforme aumenta a tensão do sujeito entre o *querer* e o *dever*. A esse trecho altamente passional e de grande carga de tensão, em que a maloca é perdida em definitivo por seus proprietários, correspondem, na melodia da canção, os diagramas transcritos nas figuras 11, 12, 13, 14, 15, adiante:

The musical score is written on staves E through G. The lyrics are: 'nem que homes c'as', 'ro fer', 'um me brar', 'mas lem io os ra men do', 've que o no', 'tas man dou', 'der (bar)', 'ru'. The score is divided into four phrases: Frase 10 (A7), Frase 11 (Dm), Frase 12 (Am), and Frase 13 (E7, Am). The lyrics are: 'nem que homes c'as', 'ro fer', 'um me brar', 'mas lem io os ra men do', 've que o no', 'tas man dou', 'der (bar)', 'ru'.

Figura 11 – Frases 10, 11, 12 e 13 de “Saudosa maloca”

E	
D#	
D	
C#	
C	Pe
B	guemos tudo as
A#	coi
A	sas
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	
C#	
C	
B	
A#	
A	
G#	
G	

Frase 14: Pe guemos tudo as
 Frase 15: E fumos por meio da
 Frase 16: a apreciar a de mo çã li ão.

E7 Am A7 Dm

Figura 12 – Frases 14, 15 e 16 de “Saudosa maloca”

E	
D#	
D	
C#	
C	
B	
A#	
A	Que
G#	tris
G	te
F#	
F	sen
E	tia
D#	
D	za
C#	
C	
B	
A#	
A	
G#	
G	

Frase 17: Que tris te
 Frase 18: que eu sen tia
 Frase 19: Cada tauba que ca i a
 Frase 20: doia no ra ção co

A7 Dm Am B7 E7

Figura 13 – Frases 17, 18, 19 e 20 de “Saudosa maloca”

Figure 14 shows a musical score for the song "Saudosa maloca". The score is written on a grand staff with vocal lines and guitar accompaniment. The lyrics are: "Matogrosso quis gri (tar) mas eu fa (ra) (lei) os homestã co'a ranja ou tro ga lu ar. (nóis) ar." The chords are E7, Am, A7, and Dm.

Figura 14 – Frases 21, 22, 23 e 24 de “Saudosa maloca”

Figure 15 shows a musical score for the song "Saudosa maloca". The score is written on a grand staff with vocal lines and guitar accompaniment. The lyrics are: "Só con quan Jo Deus dá o con forme o ber tor. se for do ca o me fa lou: mos." The chords are Dm, Am, B7, and E7.

Figura 15 – Frases 25, 26, 27 de “Saudosa maloca”

No trecho da canção relacionado às figuras 11, 12, 13, 14 e 15, há uma progressão tensiva quando o sujeito observa a destruição da maloca (“cada tauba que caía/ doía no coração”). A tentativa de manifestação do *querer* de um dos adjuvantes do sujeito (“Mato Grosso quis gritar”) é desautorizada pelo próprio sujeito,

que atua como destinador julgador, assumindo e reconhecendo os valores do antidestinador (“Os home tá com a razão/ nós arranja outro lugar”). Nessa condição, o sofrimento decorrente da frustração do programa narrativo só encontra atenuação no contrato fiduciário que o sujeito estabelece com o ator “Deus” (“Deus dá o frio/ conforme o cobertor”), instância concebida como superior tanto aos valores do destinador (que sancionam positivamente do usufruto da maloca construída) quanto do antidestinador (que não reconhecem a legitimidade desse usufruto em função do estatuto legal da posse do terreno).

Essas transformações no plano da letra associam-se às mudanças na configuração do desenho melódico da canção, notadamente a partir da frase 14 (“peguemos tudo as nossas coisas”), quando ocorre uma transposição passional na melodia, que atinge o ápice entre as frases 21 e 24. Os versos correspondentes a essas frases são justamente os que fazem referência ao grito impedido do ator Mato Grosso, e à “razão” dos “home” que destroem a maloca. O conflito entre sujeito e antissujeito atinge a máxima tensão, e a melodia é sensível a essa condição. Entretanto, os aspectos figurativos ainda são os que predominam, com elevações e descidas da curva melódica estabelecendo figuras na maioria das vezes assertivas (conferir as setas em vermelho). Em determinados trechos, essas figuras desdobram-se em partes, com frases ascendentes preparando as frases descendentes subsequentes. Mesmo as células da figura 14, que produzem uma ascensão da melodia à região mais aguda e ativam, com isso, elementos da passionalização, organizam-se em primeiro lugar como estruturas figurativas: a frase 21, com tonema ascendente (“Mato Grosso quis gritar”), tem seu sentido de interdição da emoção complementado pela frase 22 (“mas em cima eu falei”), com tonema descendente. Assim também as frases 23 (ascendente, que indica a força do antagonista: “os home tá c’a razão”) e 24 (descendente, complementando o sentido da anterior ao indicar a resignação e a retomada da busca da moradia: “nóis arranja outro lugar”) formam unidade entoativa em que o ganho de tensão na ascensão à região aguda amplia a força assertiva da evolução descendente para a região grave.

Num terceiro momento da estrutura narrativa da canção, quando o sujeito assimila a necessidade de prosseguir a vida a despeito da perda da maloca, a função “esquecer”, que se realiza por meio do canto, assume duplo significado: o

esquecimento do objeto enquanto ausência física e, ao mesmo tempo, a recordação do objeto enquanto elemento afetivo, na memória.

A esse terceiro momento correspondem, no plano melódico, os seguintes diagramas:

Diagrama musical para as frases 28 e 29 de "Saudosa maloca". O diagrama é apresentado em uma pauta de 12 linhas, com as notas E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, G, F#, F, E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, G, E. As frases são destacadas por caixas amarelas. A Frase 28 abrange as notas de E até D. A Frase 29 abrange as notas de E até D. As palavras "nóis", "gra", "pe", "ma", "E hoje", "ga", "nas", "do", "jar", "E pra esque", "can", "te", "as", "sim:", "cer, nóis", "mos", "dim.", "ia" estão associadas às notas. As frases são identificadas como "Frase 28" e "Frase 29".

Chordos indicados: Dm, Am, B7, E7, Am.

Figura 16 – Frases 28 e 29 de "Saudosa maloca"

Diagrama musical para as frases 30 e 31 de "Saudosa maloca". O diagrama é apresentado em uma pauta de 12 linhas, com as notas E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, G, F#, F, E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, G, E. As frases são destacadas por caixas amarelas. A Frase 30 abrange as notas de E até D. A Frase 31 abrange as notas de E até D. As palavras "Saudosa", "maloca", "sa", "ca", "malo", "queri", "Din din donde nóis", "se", "fe", "pas", "liz", "sa vi", "da.", "nos", "da.", "mo os", "de" estão associadas às notas. As frases são identificadas como "Frase 30" e "Frase 31".

Chordos indicados: Dm, Am, F, E7, Am.

Figura 17 – Frases 30 e 31 de "Saudosa maloca"

As figuras 16 e 17 mostram que a melodia da letra já não atinge os pontos mais agudos da tessitura, e que, na frase 30, estabelece-se uma repetição de motivos quase idênticos em estrutura (“Saudosa maloca/ maloca querida”), o que contribui, ao lado da repetição do canto, para a configuração desse trecho da canção como um refrão. Como vimos, os refrãos são característicos da tematização, modelo de integração associado à conjunção entre sujeito e objeto. No plano do conteúdo, o narrador propõe o canto do refrão para “esquecer”, mas também, como já visto, para recordar. Ainda que pelo vínculo emocional da memória e da saudade, podemos dizer que se estabelece uma conjunção entre sujeito e objeto, que não é física nem espacial, mas temporal e pela via do pensamento.

A análise da letra de “Abrigo de vagabundos” também se utiliza das observações acerca de “Saudosa maloca” realizadas por Luiz Tatit e recuperadas sinteticamente nos parágrafos anteriores. Posteriormente, haverá comparações entre as duas letras estudadas, com base nesses elementos.

A letra do samba segue adiante, conforme transcrição dos materiais fonográficos já citados (BARBOSA, 1974a):

Abrigo de Vagabundos

Parte A

- 1 Eu arranjei o meu dinheiro
- 2 Trabalhando o ano inteiro
- 3 Numa cerâmica
- 4 Fabricando potes
- 5 E lá no alto da Moóca
- 6 Eu comprei um lindo lote,
- 7 Dez de frente e dez de fundos
- 8 Construí minha maloca
- 9 Me disseram que sem planta não se pode construir
- 10 Mas quem trabalha tudo pode conseguir
- 11 João Saracura, que é fiscal da Prefeitura,
- 12 Foi um grande amigo, arranjou tudo pra mim

- 13 Por onde andaré Joca e Mato Grosso

- 14 Aqueles dois amigos que não quis me acompanhar
- 15 Andarão jogados na avenida São João
- 16 Ou vendo o sol quadrado na detenção

Parte B – Refrão

- 17 Minha maloca, a mais linda que eu já vi
- 18 Hoje está legalizada ninguém pode demolir
- 19 Minha maloca a mais linda deste mundo
- 20 Ofereço aos vagabundos que não têm onde dormir

Do texto dos primeiros versos, já se depreende a presença de um sujeito, identificado pelo pronome “eu”, actante da narração. Desta vez, entretanto, o sujeito não conta com adjuvantes para a construção da maloca, e sua competência modal é erigida por uma série de ações: trabalhar muito, conseguir dinheiro, comprar um terreno. Há, por detrás dessas ações, a noção de que elas são legítimas, ou seja, o conjunto de injunções culturais (destinador social) consolida um *dever fazer*, um *saber fazer* e um *poder fazer* que, aliados ao *querer fazer*, possibilitam ao sujeito a conjugação com o objeto: a maloca.

A referência a todo o processo de preparação para a construção da maloca (os programas narrativos *arranjar dinheiro*, *trabalhar*, *comprar terreno*, *construir*, subordinados ao programa de base *morar na maloca*) é uma diferença importante entre as canções. Em “Saudosa maloca”, a construção da maloca pressupõe uma ação do sujeito, mas já aparece como um dado definitivo. Em “Abrigo de vagabundos”, a construção é explicitamente precedida por outras ações do sujeito. Entre os versos 1 e 12, a narração mostra as ações que o sujeito empreende para adquirir a competência necessária para seu projeto. O percurso inicial do sujeito revela-se mais problemático em “Abrigo de vagabundos”, pois a presença do antissujeito, detentor do poder e da lei, é mais forte nessa primeira etapa do que havia sido em “Saudosa maloca”. Isso se confirma pela percepção de que, mesmo que tenha conquistado maior competência modal para seu *fazer* (construir a maloca), o sujeito ainda pode encontrar dificuldades ao enfrentar o poder do antagonista.

Se em “Saudosa maloca” há um proprietário do terreno, amparado pela “razão” associada ao reconhecimento legal dessa propriedade, em “Abrigo de

vagabundos” há a necessidade de apresentação de uma “planta” para a construção da maloca, cuja ausência funciona como empecilho legal (“me disseram que sem planta não se pode construir”). No primeiro caso, como vimos, o sujeito reconhece que o antissujeito não pode ser interrompido, pois os valores do antidefinidor são mais fortes que os do definidor; em consequência, ele fica passivo diante da perda do objeto. Mas em “Abrigo de vagabundos”, o impedimento da construção da maloca, amparado novamente na lei, é superado com a contribuição de “um grande amigo”. João Saracura aparece na canção como o ator que colabora com o sujeito no âmbito das leis, ao qual este não tem acesso. Não fica clara a natureza da ajuda oferecida, mas fica evidente sua participação na eliminação do empecilho legal (“arranjou tudo pra mim”).

Assim, se em “Saudosa maloca” há um percurso narrativo da conjunção para a disjunção, em “Abrigo de vagabundos” há um percurso da disjunção para a conjunção, já a partir dos primeiros versos da letra. Da mesma forma, se o percurso do sujeito é marcado, em “Saudosa maloca”, pela passividade diante da destruição, em que o *querer* não consegue avançar em função do *não poder*, impedindo o *fazer*, em “Abrigo de vagabundos” o plano narrativo orienta-se por um programa em que o *fazer* é capaz de se consolidar sem ser impedido ou posteriormente destruído.

Ao primeiro momento da canção, entre os versos 1 a 12, correspondem, no plano melódico, os diagramas que se seguem, transcritos nas figuras 18 a 21:

Figura 18 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Abrigo de vagabundos”

E
 D#
 D
 C# lá al Eu prei lin
 C no com um
 B
 A# Frase 5 Frase 6
 A
 G#
 G Moo lo
 F# E to da ca do te dez te e de fun dos mi
 F Cons tru i ma lo ca. dez
 E
 D#
 D
 C#
 C
 B
 A#
 A

F#7 Em F#7 Bm

Figura 19 – Frases 5, 6, 7 e 8 de “Abrigo de vagabundos”

E
 D# que sem plan ta po cons
 C não de tru ba
 B Mas quem tra lha con
 A# se se ram ir tu de de guir.
 A dis Me po
 G#
 G
 F#
 F
 E
 D# Frase 9 Frase 10
 D
 C#
 C
 B
 A#
 A

Bm Em Bm B7 Em

Figura 20 – Frases 9 e 10 de “Abrigo de vagabundos”

Figura 21 – Frases 11 e 12 de “Abrigo de vagabundos”

O samba “Abrigo de vagabundos”, tal como “Saudosa maloca”, tem como modelo dominante de integração letra/melodia a figurativização, com a passionalização como modelo recessivo e a tematização como modelo residual. Novamente, a figurativização se evidencia pela permanente alteração da extensão e dos desenhos melódicos das frases musicais, impedindo o reconhecimento de motivos iterativos.

Retomando o mesmo caráter de delimitação da situação inicial pelo narrador que caracteriza o começo de “Saudosa maloca”, “Abrigo de vagabundos” apresenta, em sua primeira parte, apenas frases melódicas com tonemas descendentes, se considerarmos a irrelevância da sílaba “pra”, penúltima na frase 12, de caráter assertivo. Assim, configura-se um conjunto de asserções, encadeadas por ganhos anteriores de tensão que ampliam ou reduzem a força do tonema finalizante. A frase 3 (“numa cerâmica”), por exemplo, apresenta tonema descendente pouco incisivo, precedido de grande elevação da curva melódica; essa elevação é compensada pela descida da curva na frase 4 (“fabricando potes”), que fecha com tonema bastante evidenciado, caracterizando fechamento do raciocínio entres as frases 1 e 4 (sobre o modo como o sujeito conseguiu seu dinheiro para comprar o terreno da maloca). Entre as frases 5 e 10, essa lógica de evolução melódica permanece, e entre as frases 11 e 12, ela atinge sua maior desenvoltura, pois a frase 11 atinge o pico de altura, e a frase 12, o ponto mais grave.

Em função disso, as oito primeiras frases da canção mostram exploração de grande espaço da tessitura do canto, com saltos intervalares ascendentes e descendentes, compensados por evoluções em graus conjuntos tanto para o agudo quanto para o grave. Somente entre as frases 7 e 8 não ocorrem saltos intervalares. Esse trecho, de menor tensão do ponto de vista melódico, é aquele em que o sujeito enuncia sua conjunção com o objeto (“construí minha maloca”). A tensão nos trechos anteriores, com saltos mais evidenciados, é coerente com o estado de disjunção, progredindo para a conjunção por meio da aquisição da competência modal para enfrentamento do antissujeito. Nos trechos posteriores, o verso 9 enuncia a possibilidade de entrave com a burocracia legal, enquanto o verso 10 traz uma máxima de sabedoria popular para contrapor-se a esse obstáculo (“quem trabalha tudo pode conseguir”). Essa máxima é explicativa dos versos seguintes (11 e 12), que oferecem ilustração de sua validade, e incidem sobre a maior exploração da amplitude da tessitura na canção. Embora os versos apontem para uma situação de superação do obstáculo legal, a tensão do enfrentamento, refletida no salto inicial, é coerente com a estrutura de sentido desse trecho.

Num segundo momento da letra, entre os versos 14 e 18, o narrador faz referência a dois atores narrativos presentes em “Saudosa maloca”, Joca e Mato Grosso. O questionamento sobre o paradeiro de ambos indica uma percepção de que assumiram programas narrativos diferentes (“dois amigos que não quis me acompanhar”). A consequência dessas escolhas é o afastamento do *fazer* de ambos das competências modais adquiridas pelo sujeito em sua relação com o destinador manipulador. A pergunta do sujeito sobre o paradeiro dos antigos companheiros indica uma disjunção física compensada por uma conjunção na rememoração e na sondagem de possibilidades, similar ao que acontece em relação à moradia em “Saudosa maloca”.

A esse segundo momento correspondem os diagramas representados nas figuras 22 e 23:

Figure 22 displays musical notation for two phrases from the song "Abrigo de vagabundos". The notation is presented on a grand staff with ten staves, labeled E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, and G. The lyrics are written below the notes. The first phrase, labeled "Frase 13", is highlighted in yellow and corresponds to the lyrics "Por onde an- rá Ma Gros- da Jo ca e so". The second phrase, labeled "Frase 14", is also highlighted in yellow and corresponds to the lyrics "A que les dois a com pa nhar. que não quis mi gos". The chords F#7, Bm, F#7, Em, and Bm are indicated below the staves.

Figura 22 – Frases 13 e 14 de “Abrigo de vagabundos”

Figure 23 displays musical notation for two phrases from the song "Abrigo de vagabundos". The notation is presented on a grand staff with ten staves, labeled E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, and G. The lyrics are written below the notes. The first phrase, labeled "Frase 15", is highlighted in yellow and corresponds to the lyrics "An- dão ga dos Jo jo na a São ao ve da ni". The second phrase, labeled "Frase 16", is also highlighted in yellow and corresponds to the lyrics "Ou do o sol qua dra de do na ven cão. ten". The chords F#7, Em, Bm, F#7, and Bm are indicated below the staves.

Figura 23 – Frases 15 e 16 de “Abrigo de vagabundos”

Nesse segundo momento da canção, o desenho melódico desenvolve-se em regiões mais agudas da tessitura, que recuperam inflexões interrogativas da fala. As frases 13 (“Por onde andará Joca e Mato Grosso”) e 15 (“Andarão jogados na avenida São João”) iniciam-se na região aguda, perfazem evolução descendente, mas retornam ao registro agudo nas sílabas finais, caracterizando o tonema de elevação das perguntas na fala natural. As frases 14 (“aqueles dois amigos que não quis me acompanhar”) e 16 (“ou vendo o sol quadrado na detenção”), por sua vez,

embora funcionem como complemento das sentenças interrogativas, perfazem curvas assertivas, caracterizando afirmações dentro das perguntas. Nesse contexto, a frase 18, que faz alusão à possível prisão dos companheiros, é entoada com maior efeito de convicção, o que lhe confere ainda mais gravidade e negatividade.

Por fim, na terceira parte da canção, celebra-se a conquista da maloca. As figuras 24 e 25 abaixo trazem as frases associadas a esse trecho:

Figura 24 – Frases 17 e 18 de “Abrigo de vagabundos”

Figura 25 – Frases 19 e 20 de “Abrigo de vagabundos”

Os últimos versos do samba reafirmam a conjunção entre sujeito e objeto (minha maloca), o vínculo afetivo entre ambos (“a mais linda deste mundo”, “a mais linda que eu já vi” – superlativos) e a vitória sobre o antissujeito e o antidestinador (“hoje está legalizada, ninguém pode demolir”). Os dois últimos versos, entretanto, fazem referência a sujeitos que estão apartados do objeto-valor moradia (os “vagabundos que não têm onde dormir”). O narrador, ao “oferecer” sua maloca a estes, demonstra que tem a intenção de estender seu programa narrativo a outros sujeitos desprovidos desse valor. Essa intenção solidária, que aparece na citação aos companheiros de “Saudosa maloca” e reaparece na alusão aos vagabundos, mostra um estado passional em que convivem a satisfação pela conjunção com o objeto-valor e a insatisfação em relação à não conjunção de outros sujeitos com o mesmo objeto-valor. O aspecto de conjunção é reforçado pela melodia, que, tal como em “Saudosa maloca”, tende, no final, à tematização, via refrão: as frases 17 e 19 formam-se a partir das mesmas células rítmicas, e o trecho todo é repetido mais de uma vez no final da canção. A frase 18 (“hoje está legalizada, ninguém pode demolir”), apesar do tonema ligeiramente descendente, tem caráter continuativo, pois sustenta ainda tensão acumulada na frase melódica, que se inicia e se encerra na mesma nota. Já a frase 20 (“ofereço aos vagabundos que não têm onde dormir”), que fecha o refrão e a melodia da voz na canção, tem caráter resolutivo, com evolução descendente finalizando na nota tônica sustentada pelo acorde fundamental. O efeito de sentido construído é interessante: mesmo ao anunciar anteriormente a desejada conjunção entre sujeito e objeto, a melodia adia o efeito de resolução para a última frase, na qual o sentimento de solidariedade busca estender os benefícios conseguidos para os outros sujeitos não contemplados pela performance bem-sucedida do protagonista.

Realizadas as análises das duas canções separadamente, passamos aos elementos que possibilitam pensá-las em conjunto. Entre os aspectos intertextuais que podem ser apontados entre “Abrigo de vagabundos” e “Saudosa maloca” estão: a) a configuração do programa narrativo de base como a construção e fruição da maloca (objeto-valor moradia) pelo sujeito; b) a recuperação dos atores protagonistas (pela referência aos companheiros Joca e Mato Grosso, que constituíam com ele o “nóis” de “Saudosa maloca” e participavam do mesmo programa narrativo); c) a questão dos obstáculos em relação à legalidade da propriedade, ou seja, em relação à competência modal, não superada em “Saudosa

maloca” e superada com auxílio do ator João Saracura em “Abrigo de vagabundos”; d) a configuração de um plano nostálgico em ambas as canções: a saudade da maloca em “Saudosa maloca” (refrão) e a lembrança dos amigos em “Abrigo de vagabundos” (refrão/melodia); e) a semelhança dos versos “construí minha maloca” em “Abrigo de vagabundos” e “construímos nossa maloca” em “Saudosa maloca”, como indicativos de conjunção sujeito/objeto; f) o recurso à lembrança como vínculo afetivo com o objeto perdido, tanto no estado eufórico de “Abrigo de vagabundos” quanto no estado disfórico de “Saudosa maloca”; g) a complementaridade das narrativas: o malogro e o sofrimento do sujeito em “Saudosa maloca” são retomados como elementos que intensificam a força do antissujeito a ser enfrentado em “Abrigo de vagabundos”, justificando a aquisição de competência modal para a execução do mesmo programa narrativo; h) as semelhanças de estrutura melódica das canções, que se constituem de três partes, sendo que a segunda apresenta maior teor emocional e a terceira tende à celebração da conjunção sujeito/objeto nos dois casos; i) a recuperação do desenho melódico do início do refrão de “Saudosa maloca” em “Abrigo de vagabundos”, funcionando como uma citação no texto musical.

Todos esses fatores fazem com que a relação entre essas duas canções de Adoniran seja mais do que uma mera recuperação do tema ou das personagens de “Saudosa maloca” em “Abrigo de vagabundos”. Muitas das soluções musicais utilizadas na primeira também fazem parte da segunda, adaptadas ao modo como a canção se desenvolve. A própria macroestrutura dos fonogramas analisados apresenta semelhanças inequívocas. Na gravação de “Saudosa maloca” por Adoniran em 1974, uma introdução apresenta instrumentalmente a mesma linha melódica da vocalização dos Demônios da Garoa na versão de 1955. Em seguida, a letra é cantada sem repetições, uma vez, até o refrão; este é cantado por quatro vezes, cada uma com um conjunto de vozes diferentes (ora só por Adoniran, ora por ele e coro feminino, ora pelos dois coros). A última repetição do refrão é executada em *fade out*, assinalando a finalização do fonograma. Em “Abrigo de vagabundos”, as escolhas são semelhantes: uma introdução com solo, seguida do canto da letra uma única vez e sem repetições até o refrão, que é cantado três vezes. Tal como na outra canção, há um procedimento de arranjo que assinala a finalização: o ralentado da última frase do refrão, na última ocorrência, seguido de curta intervenção de solo de cavaquinho até o acorde de fechamento. Se, nas duas canções, denominarmos

toda a letra cantada antes do refrão como parte *A*, e o refrão como parte *B*, teremos os diagramas que aparecem a seguir, nas figuras 26 e 27:

Figura 26 – Macroestrutura de “Saudosa maloca”

Figura 27 – Macroestrutura de “Abrigo de Vagabundos”

Como se vê, as canções analisadas apresentam traços de semelhança que extrapolam a identificação das personagens e a retomada do tema, e sugerem uma complementaridade a partir de elementos comuns nas escolhas de arranjo e de articulação da letra com a melodia. A identificação desses elementos comuns depende da compreensão adequada do texto cancional, que não é possível em análises restritas à letra ou focadas em detalhes secundários de organização musical, mas que é vocação da semiótica da canção, que procura estabelecer o modo como os diversos recursos de um texto se articulam para construir um efeito de sentido global.

A respeito da composição de “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”, Ayrton Mugnaini Jr. atesta que a primeira “não só inspirou o programa radiofônico *História das Malocas* como também teve duas continuações do próprio Adoniran, ambas lançadas pelos Demônios da Garoa” (MUGNAINI JR., 2002, p. 82). Uma dessas continuações seria “Abrigo de vagabundos”, e “a outra, menos marcante, é ‘Arranjei outro lugar’, uma marchinha carnavalesca” (MUGNAINI JR., 2002, p. 82). Celso de Campos Jr. aprofunda as observações de Mugnaini sobre a malograda canção:

Lançado no Carnaval, “Arranjei outro lugar” era um samba mais que oportunista, alardeado pela Odeon como sendo “a resposta da ‘Saudosa maloca’”. A ideia era até interessante, mas Adoniran e Raguinho, coautores da proeza, não se esforçaram muito para bolar uma continuação decente. A música tem duas estrofes, uma delas o refrão de “Saudosa maloca”, que os preguiçosos compositores não se deram ao trabalho de substituir. Nem a popularidade dos Demônios foi suficiente para colocar a obra nas paradas de sucesso (...).

O pífio desempenho da canção ficaria engasgado na garganta de Adoniran, que voltaria ao tema dois anos mais tarde para engendrar, finalmente, uma contribuição à altura para “Saudosa maloca”. “Abrigo de vagabundo” foi gravado pelos Demônios da Garoa em outubro de 1958, e talvez seja uma das letras mais inspiradas do compositor (CAMPOS JR., 2009, p. 352).

As informações extratextuais indicam que a tentativa de compor uma sequência para “Saudosa maloca” já havia sido empreendida sem sucesso por Adoniran e Raguinho antes de “Abrigo de vagabundos”. A canção, entretanto, teria sido mal recebida tanto por crítica quanto por público, sendo considerada inferior àquela da qual se originara. A partir dessa informação, vale a pena recuperar a letra de “Arranjei outro lugar” (BARBOSA; RAGUINHO, 1956), para reforçar as conclusões anteriores:

Arranjei outro lugar

Parte A

Falei
 Com Mato Grosso a noite inteira
 Pra ele se aguentá
 Falei,
 Que já arranjemo outro lugar
 Pra nós tudo ir morar!
 Ele chora feito criança
 Não qué se conformá
 Tá sempre cantando assim

Parte B

Saudosa maloca
Maloca querida
Din din donde nós passemos
Dias feliz
De nossa vida

Não cabe à análise semiótica ou textual de qualquer tipo explicar por fatores imanentes ao texto o sucesso ou fracasso comercial de uma canção de consumo, pois não é possível lidar com todas as variáveis que envolvem esse fenômeno. No entanto, é possível apontar fatores textuais que diferenciam as canções, singularizando-as e, a partir deles, indicar escolhas que incidem sobre a recepção da obra pelo público.

Na letra de “Arranjei outro lugar”, está evidente a tentativa de diálogo intertextual com “Saudosa maloca”, da qual são recuperados o tema, as personagens e até o refrão inteiro. Entretanto, estão ausentes as tensões com o antagonista e mesmo a referência a qualquer empenho ou eventual obstáculo para se obter uma nova moradia que, na narrativa da letra, aparece como fato dado. O sentimento de resignação também não é recuperado, uma vez que Mato Grosso “chora feito criança”. E o efeito do refrão, dentro de um contexto de aquisição do objeto desejado, distancia-se da dor da saudade e aproxima-se da inconformação com a perda. Em “Abrigo de vagabundos”, por outro lado, a letra trabalha fortemente com a noção de empenho constante para obtenção de nova maloca. A resignação com a perda é superada em nome da preparação, pela aquisição de competências modais, para a aquisição de uma nova moradia. E o sentimento da saudade é direcionado a um objeto diferente da maloca: os amigos Joca e Mato Grosso, de que não se sabe o paradeiro.

Para os limites desta análise, não se considera relevante recuperar nos diagramas as frases melódicas que constroem “Arranjei outro lugar”¹³. As diferenças de arranjo e de aceleração já dão conta de mostrar sua alteridade em relação às duas canções analisadas. A pulsação rítmica, na versão de 1955 dos Demônios da

¹³ A gravação do LP de 78 rotações original está disponível para audição na Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, com o número de tombo D78-28.158[LA], selo Odeon 13962. Com base nessa audição, realizada repetidas vezes, são tecidos os comentários posteriores.

Garoa, é a de um samba-enredo de Carnaval, tendendo à marcha. A execução é mais acelerada que a de “Saudosa maloca”, o que faz com que a dicção dos intérpretes torne-se mais rápida no refrão recuperado. Em relação à estrutura, a canção consiste de duas partes, uma sendo o refrão (o mesmo de “Saudosa maloca”, cantado duas vezes), e a outra, que o precede, uma parte original, muito mais curta que a que antecede o refrão nas canções analisadas. Essas duas partes são repetidas duas vezes, e em seguida há um interlúdio instrumental, após o qual retorna o refrão. Ao todo, esse refrão é cantado seis vezes durante o fonograma.

Com andamento mais acelerado e maior ênfase nas repetições, “Arranjei outro lugar” é uma canção carnavalesca, gênero muito pouco explorado por Adoniran, em que os procedimentos de tematização, residuais nas outras canções analisadas, ganham destaque na relação entre melodia/letra/arranjo. Assim, a canção perde boa parte da força persuasiva da narração, e abre mão do componente passional, fundamental em “Abrigo de vagabundos” e “Saudosa maloca”. Ainda que recupere em forma de citação de forma integral o trecho mais conhecido da canção que pretendia suceder, falta a “Arranjei outro lugar” um sentido global dentro do qual essa citação ganhe significação para além da remissão gratuita à canção de sucesso. Mesmo sem fazer a citação integral de trechos da letra, “Abrigo de Vagabundos” tem mais em comum com “Saudosa maloca”, porque seus recursos cancionais são mais próximos dos utilizados nesta, e porque o efeito de sentido global produzido remete a sentimentos similares ou complementares. É uma canção que, por meio de uma relação bem construída entre melodia e letra, retoma o tema da luta por moradia com a mesma riqueza de aspectos emocionais que estava presente na música que a inspirou.

3.3 “Samba do Arnesto”

Uma das composições mais célebres de Adoniran Barbosa, o “Samba do Arnesto” atingiu grande repercussão ao ser incluído no mesmo compacto simples dos Demônios da Garoa que apresentou “Saudosa maloca” e que se constituiu no primeiro grande sucesso fonográfico do autor (MUGNAINI JR., 2002, p. 80). A versão de 1975 (BARBOSA; ALOCIN, 1975), do LP *Adoniran Barbosa*, consiste em uma regravação, realizada pelo próprio Adoniran, que também fora responsável pela primeira gravação, em 1952, sem nenhum sucesso (MUGNAINI JR., 2002, p. 85). O samba havia sido selecionado para lançamento no primeiro LP, no ano anterior, mas foi impedido pelos censores da ditadura militar, preocupados com os “erros” gramaticais da letra (CAMPOS JR., 2009, p. 480).

O sucesso da composição gerou controvérsias em torno da sucessão dos fatos que a motivaram. A versão mais aceita é a de que Adoniran teria prometido um samba a Ernesto Paulelli, engenheiro, que na época do encontro com o compositor atuava como violonista de Nhá Zefa e Vicente Carboni. Anos depois, o cancionista apresentaria sua composição, em parceria com Nicola Capurrino, que teria sido a inspiração para a “mancada” a que a letra faz referência (CAMPOS JR., 2009, p. 243-245)

A transcrição dos versos do samba segue abaixo, numerada e dividida em refrão, segunda parte e parte falada.

Samba do Arnesto

Parte A (Refrão)

- 1 O Arnesto nos convidou
- 2 Prum samba, ele mora no Brás.
- 3 Nós fumo e não encontremos ninguém.
- 4 Nós vortemos com uma baita de uma réiva.
- 5 Da outra vez, nós num vai mais.
- 6 Nós num semos tatu!

Parte B

7 No outro dia encontremo co'Arnesto que pediu desculpa mas nós não aceitamos

8 – Isso não se faz, Arnesto,

9 – Nós não se importa.

10 – Mas você devia ter pnhado um recado na porta.

Parte falada

11 – Um recado ansim ói: "Ói, turma, num deu pra esperá,

12 – Aduvido que isso, num faz mar, num tem importância,

13 – Assinado em cruz porque não sei escrever: Arnesto."

Com pequena exploração da tessitura (apenas 15 semitons entre as notas mais aguda e mais grave do diagrama), evolução em intervalos curtos e andamento acelerado, o “Samba do Arnesto” tem a figurativização como modelo dominante de integração da letra com a melodia, e a tematização como modelo recessivo. Iniciaremos a análise pelo plano musical, abordando, posteriormente, o plano da letra.

A macroestrutura da canção é constituída basicamente de duas seções musicais e de suas repetições. Há uma introdução, repetida como interlúdio e como coda; e há um tema, que é apresentado uma vez e reapresentado em seguida. Levando em conta sua pertinência em relação ao resto da letra, a parte falada será vinculada ao tema, mesmo aparecendo apenas na reapresentação. A introdução e o interlúdio são executados da mesma maneira, com os mesmos instrumentos, os mesmos acordes de harmonia e as mesmas frases melódicas. A coda consiste em uma repetição da introdução, que segue continuamente até o *fade out*, e que se diferencia apenas em função da substituição da frase que prepara a entrada no acorde dominante da melodia por um ataque de baixo em C, executado sobre a parada de todo o instrumental de acompanhamento, gerando efeito de suspensão e de “breque”. A representação diagramática da macroestrutura assumiria a configuração que é mostrada na figura 28:

Figura 28 – Macroestrutura de “Samba do Arnesto”

A repetição de estruturas melódicas como seções inteiras dentro da canção é um dos recursos de tematização utilizados na construção do fonograma. A reiteração dos motivos rítmicos e melódicos produz para o ouvinte o efeito de desaceleração do fluxo de informações, pela previsibilidade estabelecida nas recorrências (DIETRICH, 2008, p. 68), e conseqüentemente, anula qualquer possível impacto de tensão emocional. A repetição das partes do tema reforça essa tendência, que só é contrariada pela inserção da parte falada, após a segunda apresentação da seção cantada.

Utilizando poucos acordes e sem evoluções complexas, a harmonia do acompanhamento da canção também tem caráter previsível dentro do sistema tonal ocidental imperante para as canções populares. O tom da música é F, e além do acorde fundamental, são utilizados sua supertônica (**Gm**) e acordes de preparação (**C7**, **D7**, **G7**), nas partes que acompanham a letra (na introdução, acrescentam-se os acordes de **Bb** e **Bbm**). O primeiro acorde da primeira parte do tema, **F**, incide sobre a nota F (“O Arnesto nos convidou...”), precedido de uma apojetura em C no acorde de preparação (**C7**); o último acorde dessa parte é novamente **F**, sobre o qual incide novamente F, perfazendo toda uma série de evoluções melódicas para descanso no mesmo ponto da harmonia e da melodia vocal. A segunda parte do tema começa com o acorde dominante **C7** incidindo sobre a nota G, precedida de evolução preparatória em E e F, e estabelece alternância com o acorde fundamental **F**. Depois, mais duas sequências em **D7 – Gm – C7 – F** encerram esse segmento, com o fechamento recaindo na nota F e no acorde fundamental **F**. A pequena variação harmônica e a convencionalidade das soluções aparece, assim, como outro fator que reforça a previsibilidade e a extensidade da melodia, que articula informações de forma recorrente e retornando sempre ao ponto inicial (a si própria).

Embora a macroestrutura da canção e a estrutura harmônica indiquem recorrências e repetições, a melodia do canto não se caracteriza pela sucessão

horizontal de motivos melódicos regulares, como seria esperado em uma canção de vocação temática. Os versos apresentam extensões variadas, perfazem desenhos melódicos que não chegam a constituir células e trazem poucos elementos para que se possam apontar recorrências motivicas no transcurso da canção. A parte A, que pode ser considerada o refrão da canção, tem sua melodia transcrita nos diagramas das figuras 29 e 30, abaixo. Essa parte é repetida três vezes durante o samba, duas na primeira apresentação do tema. Apenas na primeira vez em que é cantada, tem a adição de uma intervenção de Adoniran, emendando repetições subsequentes, com a frase 6, “Nós não semos tatu”, representada na figura 31. Nas outras vezes, termina mesmo na frase 5. Na primeira apresentação do tema, essa parte é cantada primeiro apenas por Adoniran e depois por ele e um coral. Na segunda vez, o coral acompanha o autor.

Figura 29 – Frases 1, 2 e 3 de “Samba do Arnesto”

Figure 30 shows the musical notation for phrases 4 and 5 of "Samba do Arnesto". The score is written on a grand staff with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Nós vor", "temos", "com u", "ma", "de u", "ma", "ré", "ei", "ou", "tra", "vez", "nós", "va.", "num", "mais.", "vai". The piano part includes chords: D7, Gm, C7, F, D7, G7, C7, F. The vocal part includes notes: D, Db, C, B, Bb, A, Ab, G, Gb, F, E, Eb, D, Db, C.

Figura 30 – Frases 4 e 5 de “Samba do Arnesto”

Figure 31 shows the musical notation for phrase 6 of "Samba do Arnesto". The score is written on a grand staff with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Nóis", "num", "se", "mos", "ta", "tu.". The piano part includes the chord: C7. The vocal part includes notes: D, Db, C, B, Bb, A, Ab, G, Gb, F, E, Eb, D, Db, C.

Figura 31 – Frase 6 de “Samba do Arnesto”

O recorte musical das frases 1 e 2 proporciona uma quebra entoativa, ao deslocar o complemento da sentença “O Arnesto nos convidou” para a frase seguinte, em que aparece emendado a uma nova sentença, “prum samba, ele mora no Brás”. Essa quebra acontece na finalização da frase 1, com a nota D sobre o acorde dominante de **C7**, estabelecendo a necessidade de prossecução pela harmonia, pela melodia do canto que não repousa na tônica e pela própria necessidade de complementação do segmento entoativo. A frase 2 consiste, assim, da complementação entoativa da frase 1 e de toda uma sentença de sentido

completo, evoluindo em graus conjuntos até a parte mais aguda da tessitura e finalizando na nota tônica, sustentada pelo acorde dominante, indicativo de abertura. A frase 3 apresenta a parte da letra em que se enuncia a “mancada” do Arnesto, e seu desenho melódico é semelhante ao da frase 2, a não ser pelo amplo salto de oitava que conduz a um segmento continuativo no ponto mais grave da tessitura. Os desenhos das três frases mostram a assertividade das sentenças narrativas: os tonemas das duas primeiras frases são descendentes, e o sentido da frase 3 também é marcado por forte descendência, embora seu tonema apresente aspecto continuativo.

Em toda a parte A da canção, as frases iniciam-se com notas introdutórias breves, que aparecem circuladas em vermelho nos diagramas. A brevidade dessas notas, a aceleração da melodia e a brevidade das notas que as seguem impedem a interpretação dos intervalos amplos que são formados a partir delas como saltos carregados de tensão passional. Elas servem, na verdade, de apoietura nas frases musicais que inauguram, e sua repetição está associada à repetição da parte inicial do desenho melódico das mesmas. As frases 1, 2 e 3, na verdade, oscilam em torno da nota tônica F, que garante um aspecto de linearidade na condução melódica do canto, rompido apenas pela guinada para o grave no final da frase 3 (conferir as setas vermelhas indicativas). Se tomarmos essas características, as frases melódicas que formam a parte A apresentam caráter afirmativo, garantido pelos tonemas e pelo sentido geral de suas evoluções, e explicativo, já que a distensão descendente ocorre de forma gradual e em intervalos pouco amplos. Dentro dessa lógica, é possível também entender os amplos saltos descendentes nas frases 3 e 4: eles incidem sobre dois momentos mais intensos da narrativa, a surpresa deceptiva (“não encontremos ninguém”) e a reação emocional a essa surpresa (“... com uma baita de uma réiva”).

A palavra “réiva”, aliás, é o momento em que a melodia atinge o ponto mais alto da tessitura da canção, promovendo uma abertura da curva melódica que possibilita uma descendência em amplo intervalo, caracterizando forte asseveração. Aproveitando os pontos extremos estabelecidos por essa abertura, a frase 5 também se caracteriza como asseverativa, embora de forma menos enfática, por sua descendência em graus conjuntos de C a F, com uma oscilação desprezível em E. Analisando globalmente a parte A, podemos interpretar as oscilações de altura como associadas a um projeto asseverativo de exposição de uma situação indesejada a

partir de asseverações explicativas, com conexões prossecutivas estabelecidas por tonemas continuativos (como na frase 3) e/ou acordes dominantes na harmonia de acompanhamento. Quanto à frase 6, insertada na canção logo após a primeira execução da frase 5, também possui caráter assertivo, embora incida sobre o acorde de **C7** e finalize em C, podendo ser caracterizada como prossecutiva, por marcar a passagem entre a primeira e a segunda execuções (sendo que seu desenho melódico, em versão instrumental, encerra a introdução e o interlúdio, anunciando a entrada do tema). Assim, sobre um projeto harmônico temático, a melodia evolui por uma lógica associada à figurativização.

Executada da mesma forma em suas duas ocorrências durante a canção, a parte *B* confirma essa lógica entoativa. Nela, há a figurativização da admoestação do destinatário Arnesto, repreendido pela falta de atenção com seus companheiros. Essa reprimenda aparece como conteúdo de letra nas frases 8, 9 e 10 (transcritas na figura 33), mas sua realização já é preparada a partir da frase 7 (transcrita na figura 32).

Figura 32 - Frase 7 de "Samba do Arnesto"

The image shows a musical score for 'Samba do Arnesto' on a grand staff with staves labeled D, Db, C, B, Bb, A, Ab, G, Gb, F, E, Eb, D, Db, and C. The lyrics are written below the staves. The score is divided into three phrases: Frase 8, Frase 9, and Frase 10. Frase 8 is highlighted in yellow and includes the lyrics 'so', 'faz,', 'não', 'se', 'Ar', 'nesto,'. Frase 9 is highlighted in yellow and includes the lyrics 'nós', 'se im', 'não', 'por', 'ta,'. Frase 10 is highlighted in yellow and includes the lyrics 'ca', 're', 'na', 'do um', 'do', 'porta.', 'Mas vo', 'cê', 'de', 'via ter ponha'. The chords D7, Gm, C7, F, D7, Gm, C7, F are indicated below the staves.

Figura 33 – Frases 8, 9 e 10 de “Samba do Arnesto”

A longa extensão da frase 7, que emenda quatro segmentos entoativos distintos, é marcada por evolução gradativa ascendente, em direção à região aguda da tessitura. Os segmentos melódicos que incidem sobre uma mesma nota, com efeito de marcar pontos de chegada e permanência da melodia na memória do ouvinte, estão circulados em vermelho no diagrama, e perfazem uma sequência que evolui em intervalos de graus imediatos (G – A – Bb – C). Essa evolução representa um acúmulo progressivo de tensão, conduzindo paulatinamente a melodia à região mais aguda e criando a expectativa de uma resolução com retorno à região de descanso. A gradação dos segmentos fica ainda mais evidenciada pela opção de arranjo, na qual os instrumentos cessam a execução contínua dos acordes e efetuam apenas ataques percussivos que incidem sobre as primeiras notas de cada trecho circulado em vermelho (“dia”, “Arnesto”, “desculpa”, “aceitemos”), e sobre a sílaba “nóis”, entre o primeiro e o quarto segmento. À exceção desse último ataque citado, os outros tendem a incidir sobre o tempo forte do compasso, como mostra a transcrição abaixo¹⁴, na figura 34:

¹⁴ O trecho de partitura foi extraído de “O melhor de Adoniran Barbosa: melodias e letras cifradas para violão, guitarra e teclados”, da Editora Irmãos Vitale (BARBOSA, 2000a, p. 38). A transcrição não coincide exatamente com a execução da obra a partir do fonograma-base da análise. No trecho selecionado, por exemplo, a sílaba inicial da palavra dia é entoada sobre o tempo forte do compasso, e não em tempo ligeiramente anterior, como aparece na figura 34. Em todo caso, o trecho serve para ilustrar a coincidência entre as entradas dos compassos e as sílabas destacadas no diagrama melódico.

Figura 34 – Trecho da partitura de “Samba do Arnesto”

A partir da frase 8, o acompanhamento harmônico retorna, bem como a base percussiva. A melodia evolui da região aguda da tessitura para a região mais grave, perfazendo uma evolução descendente que figurativiza asseverações de maior impacto. É o caso da própria frase 8, em que o tonema finalizante da admoestação (“isso não se faz, Arnesto”) consiste em um salto intervalar descendente de sete semitons, que serve, também, para figurativizar a entoação do vocativo. Bem menos amplo, mas também descendente, é o tonema da frase 9, “nóis não se importa”, que gera um efeito de sentido afirmativo próximo da prossecução.

A frase 10 pode ser dividida em dois segmentos distintos. O primeiro deles anuncia uma recomendação (“Mas você devia...”) e o segundo apresenta a ação que teria sido adequada à situação do desencontro (“...ter pohnado um recado na porta”). O primeiro segmento evolui em sentido descendente até a região mais grave da tessitura, em curva entoativa condizente com a assertividade do conselho; o segundo segmento, por sua vez, realiza amplo salto ascendente, evoluindo até a região aguda da tessitura de forma a preparar a finalização descendente com descanso na tônica (F) e tonema assertivo mais forte (com salto de quatro semitons).

As afirmações realizadas na parte *B* da canção têm sentidos distintos, que se associam às soluções entoativas utilizadas para cada uma delas. A frase 8, que aparece como reprimenda, tem seu fechamento em um tonema descendente de intervalo amplo, caracterizando assertividade mais forte. A frase 10, que tem caráter de conselho, também é finalizada com tonema descendente, mas com intervalo menos amplo. A frase 9, por sua vez, que minimiza a admoestação da frase 8, é finalizada por um tonema de intervalo mínimo. Comparando as três finalizações, percebemos a coerência entoativa: a “bronca” implica uma assertividade mais

impactante, seguida do conselho; a minimização aparece como recurso retórico menos enfático, apenas para atenuar o impacto da “raiva” do narrador.

Na segunda entrada do tema, após a parte *B*, há uma intervenção falada, sem acompanhamento instrumental, em que o sujeito narrador apresenta o texto do hipotético bilhete que teria a função de informar os convidados sobre o malogro do encontro. Do ponto de vista musical, a parada do acompanhamento singulariza o trecho como um todo, e funciona como quebra da continuidade melódica, introduzindo, pela descontinuidade, informação nova que surpreende o enunciatário, ao destoar das regularidades até então estabelecidas. Associa-se a essa descontinuidade musical a descontinuidade da letra, que introduz novos elementos de conteúdo e de formatação, já que os versos, desvinculados das relações propriamente musicais, atingem a maior aproximação possível com a liberdade métrica da fala espontânea, não estabilizada. Interessa, ainda, notar como a coda recupera, de um ponto de vista musical e com menos impacto, a mesma ideia de descontinuidade: na retomada de melodia e harmonia da introdução, repetidas até o *fade out*, a frase de passagem é substituída por um ataque isolado de baixo, em *C*, sem nenhum outro tipo de acompanhamento, provocando estranhamento no ouvinte.

Considerados os aspectos propriamente musicais, retornamos à letra da canção. Consistindo em uma história de desencontro, em que um conjunto de indivíduos tem frustrada sua expectativa de reunião festiva, o “Samba do Arnesto” trata, principalmente, da reação de decepção dos convidados com o suposto anfitrião. A parte *A* da canção apresenta a situação do desencontro de forma bastante sumária, sintetizada em três versos e sem maiores detalhamentos além do local (Brás), do tipo de evento (samba) e da não realização da celebração (ninguém foi encontrado). A partir daí, toda a letra estará focada na relação com o sujeito Arnesto e na frustração advinda do rompimento do compromisso efetuado. As ações narrativas praticamente desaparecem do texto, cedendo espaço aos estados de espírito do narrador.

Pode-se dizer, portanto, que a letra de “Samba do Arnesto” tem como tema principal o rompimento do contrato fiduciário estabelecido entre um sujeito coletivo (narrador identificado pelo pronome “nóis”) e um sujeito individual identificado como Arnesto. Por esse contrato, estaria firmada a realização de um evento, um samba no Brás, na residência de Arnesto, ao qual o sujeito coletivo estaria convidado. A não

realização do evento, enquanto descumprimento do contrato estabelecido, é sancionada negativamente pelo destinador-julgador (papel temático sincretizado pelo narrador) e a frustração decorrente provoca o sentimento da raiva (“nóis vortemos com uma baita duma réiva”). Além de transformar-se em sujeito da frustração, o narrador coletivo passa a não reconhecer o simulacro positivo do ator Arnesto como sujeito cumpridor de seus compromissos (a desconfiança aparece no verso “da outra veiz nóis num vai mais”).

O narrador coletivo relata encontro com Arnesto no dia seguinte ao do evento malogrado (parte *B*), e esse encontro, longe de representar um entendimento entre os interessados, revela a continuação do estado passional de raiva, expresso na recusa do pedido de desculpas (“pediu desculpas mas nóis não aceitamos”) e na declaração da sanção negativa (“Isso não se faz, Arnesto”). Há até a concessão de que seria lícito para o anfitrião cancelar o encontro, mas sob a condição de manter os convidados a par do que aconteceu (“mas você devia ter pohnado um recado na porta”).

Segundo o Dicionário Houaiss, excetuando-se as definições referentes à área da saúde e da biologia, a raiva pode ser entendida como "2. acesso de fúria; cólera, ira (...); 3. sentimento de irritação, agressividade, rancor e/ou frustração; 4. aversão, horror, ojeriza, repulsão (...); 5. desejo, apetite intenso" (HOUAISS, 2009). As acepções diferentes da palavra no dicionário têm em comum, em geral, a negatividade, a intensidade e a duração limitada (explícita na palavra “acesso”, e subentendida nas palavras “irritação” e “cólera”). De fato, o estado emocional intenso de irritação ou ira não pode ser constante e duradouro, por não ser possível ao sistema psíquico do sujeito suportá-lo. Assim, a “raiva” vivenciada pelo sujeito narrador não se configura como sentimento com alto teor de permanência psicológica. Na verdade, o objeto-valor não alcançado (a festividade do samba) não constitui perda imobilizadora ou traumática, nem privação de bem fundamental, como atesta o verso 9 (“Nóis não se importa”). Não se trata, portanto, de recuperar vínculos com o objeto perdido, ou de lamentar a impossibilidade de fazê-lo; a letra procura, na verdade, comunicar um breve rompante de irritação, em função de uma desinteligência e de uma expectativa frustrada de realização das convenções sociais entre os membros de uma comunidade. O maior incômodo para o narrador é a desconsideração demonstrada pelo sujeito Arnesto ao não realizar a festa e não dar satisfações a respeito. Dessa forma, a intensidade momentânea e explosiva

atribuída à questão destoa de sua relevância. A canção versa sobre um episódio de descontentamento de efêmeras consequências.

Na estruturação da composição, a intensidade no momento de explosão do sentimento negativo (raiva) é minimizada pela extensidade das repetições, das recorrências e das evoluções gradativas. Os recursos musicais, entoativos e melódicos que se articulam com o conteúdo da letra não oferecem espaço para expansões emocionais. Controlada por esses parâmetros e atenuada pela motivação menor a ela associada, a irritação pode ser vista pelo prisma do estranhamento, característico do humor. Quando os efeitos de sentido construídos pelo enunciador (estabelecidos pelos recursos de figurativização e pelas regularidades da tematização) não oferecem sustentação à intensidade de investimento emocional realizado pelo narrador, o efeito é irônico, e pode ser traduzido como o desvelamento de um exagero, ou o desnudamento de uma inadequação. A irritação, nessa chave de interpretação, torna-se cômica.

No plano discursivo, o procedimento de debreagem é efetuado em três graus na letra da canção. Para esclarecer essa complexa relação, convém citar a contribuição de José Luiz Fiorin em *Em busca do sentido*:

Há também debreagens internas, frequentes no discurso literário e também na conversação ordinária (...). Trata-se do fato de que um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torne instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. É assim, por exemplo, que se constitui um diálogo: com debreagens internas, em que há mais de uma instância de tomada da palavra. Essas instâncias são hierarquicamente subordinadas umas às outras: o eu que fala em discurso direto é dominado por um eu narrador que, por sua vez, depende de um eu pressuposto pelo enunciado. Em virtude dessa cadeia de subordinação diz-se que o discurso direto é uma debreagem de 2º grau. Seria de 3º, se o sujeito debreado em 2º grau fizesse outra debreagem. Embora esse processo possa ser teoricamente infinito, é quase impossível, por razões práticas, como a limitação da memória, que ele ultrapasse o 3º grau e é muito difícil que vá além do 2º (FIORIN, 2008, p. 37).

Acompanhando a explicação de Fiorin, torna-se mais clara a hierarquia das instâncias enunciativas. Num primeiro momento, no início da parte *A* (versos 1, 2 e 3), estabelece-se um sujeito narrador (“nóis”) fazendo referência ao sujeito Arnesto na terceira pessoa (“ele”), em um tempo passado, o que constitui uma primeira debreagem. A partir dos versos 8, 9 e 10, na parte *B* da canção, a cena de diálogo entre os atores, até então narrada no pretérito perfeito e com o sujeito Arnesto como

terceira pessoa do discurso (verso 7: “noutro dia encontremo com o Arnesto que pediu desculpa mas nós não aceitemos”), é presentificada pelo narrador, que passa a referir-se ao sujeito Arnesto na segunda pessoa (vocativo no verso 8, “Isso não se faz, Arnesto”; pronome “você” no verso 10), por meio do discurso direto. Ocorre, assim, uma debreagem interna, de segundo grau, que recupera uma situação em que o “nóis” e o sujeito Arnesto aparecem num contexto em que o primeiro fala diretamente para o segundo, e não apenas sobre o segundo. Adiante, a partir da parte falada, ao explicar, falando diretamente a Arnesto, a possível redação do recado que deveria ser deixado na porta, o sujeito “nóis”, dentro do discurso direto já estabelecido, recupera a hipotética voz do sujeito Arnesto na escrita desse recado. Ele estabelece, assim, dentro da debreagem de segundo grau, uma nova debreagem, de terceiro grau. Nessa nova debreagem, Arnesto aparece como personagem de outra situação de interlocução, hipotética, na qual escreve (escreveria) um recado escrito aos convidados (“Um recado ansim ói: **‘Ói, turma, num deu pra esperá / Aduvido que isso, num faz mar, num tem importância, / Assinado em cruz porque não sei escrever: Arnesto’**”).

O jogo de debreagens internas tem o efeito de dar verossimilhança às falas dos atores envolvidos no discurso, produzindo o efeito de sentido de autenticidade a partir da recuperação de peculiaridades da expressão. Os efeitos de sentido produzidos solidarizam-se com a figurativização enunciativa indicada no estudo da integração melodia-letra. Assim, a admoestação presente no verso 8 (“Isso não se faz, Arnesto”) torna-se mais verossímil não apenas em função de ser apresentada em discurso direto, mas também em razão da preparação anterior para a entrada desse discurso direto no todo da canção, realizada pela gradação melódica presente na frase 7, conforme já visto. Essa preparação tem o sentido, para o narrador, de chamar a atenção do ouvinte para a bronca, como se ele dissesse: “veja como eu falei com o Arnesto quando o encontrei no dia seguinte”, encaminhando a expectativa da inflexão entoativa posterior. Na parte C, a parada do acompanhamento e a surpresa dela decorrente abrem espaço para uma breve introdução terminada em dois pontos que convoca a fala hipotética do sujeito Arnesto (“Um recado ansim ói:”). Tudo funciona como se o narrador dissesse: “veja como o Arnesto falaria com os convidados se deixasse um recado na porta”. A linguagem atribuída ao recado escrito de Arnesto pelo sujeito narrador seria, dentro

desse contexto, a linguagem do próprio sujeito narrador em situação de discurso direto presencial oral, o que contribui para gerar o efeito de inadequação.

Nos dois casos de discurso direto acima citados, o modo de recuperação da fala dos atores permite ao sujeito enunciador agregar aos mesmos elementos de caracterização indicativos de classe social e estrato socioeconômico, associados à variante popular. Importante ressaltar que isso é feito sem a preocupação de explorar, pelas marcas estereotípicas, um estilo de humor marcado pelo rebaixamento e desvalorização de identidades marginalizadas. Dentro do contrato fiduciário estabelecido no texto verbal, tanto o destinador quanto o destinatário são revestidos figurativamente como membros do mesmo grupo sociocultural, não havendo, assim, marcas de supremacia hierárquica de nenhum tipo na relação discursiva. Quando o cancionista convoca a variante menos prestigiada do português para recobrir, no plano da expressão, as formações discursivas dos atores (o sujeito narrador coletivo e o sujeito Arnesto), a ironia é produzida pela contraposição entre a formalidade do procedimento de deixar um bilhete para avisar o cancelamento do samba e a informalidade da linguagem utilizada para tal (conferir toda a redação do recado, contemplada pela parte falada da letra).

Ao fazer referência ao “Samba do Arnesto” em sua obra *Adoniran: pelas ruas da cidade*, o sociólogo Valter Krausche afirma, sobre o cancionista, que:

As mudanças que, no bojo do processo do desenvolvimento urbano-industrial, ocorriam nas relações interpessoais estariam vivas em sua obra. No (...) *Samba do Arnesto* há, por exemplo, a denúncia da quebra de compromisso do Arnesto, de um comportamento socialmente esperado, de um tipo de sociabilidade (KRAUSCHE, 1985, p. 17)

As observações de Krausche revelam-se pertinentes como complemento da análise da canção. Tematizando uma “mancada”, ou uma quebra de contrato, o “Samba do Arnesto” revela a existência de uma determinada expectativa de cumprimento desse contrato, que se associa aos códigos de conduta configurados para o modo de vida dos paulistanos na época de expansão e industrialização da cidade que, de provinciana, tornara-se metrópole. A sociabilidade a que Krausche faz referência pressupõe um comportamento mais voltado para a coletividade e a solidariedade, fundamentado em contratos não escritos nem legalmente sustentados, mas basilares para a sobrevivência das camadas menos favorecidas. Para esse tipo de sociabilidade, a combinação “apalavrada”, ou seja, baseada no

acordo verbal, seria imprescindível. Porém, sustentada apenas pela disposição dos indivíduos em cumpri-la, essa forma de negociação apresentaria a fragilidade de estar à mercê dos desvios de caráter ou das quebras de acordo por negligência ou quaisquer outras razões de ordem particular, conhecidas ou desconhecidas do sujeito que crê no contrato estabelecido.

Em face disso, a única coisa a fazer quando esses contratos não fossem cumpridos seria evitar estabelecê-los novamente (“da outra vez nós num vai mais”), advertir aquele que os descumpriu (“isto não se faz”) e administrar a raiva gerada no momento da constatação da quebra. Com uma relação melodia/letra calcada na recuperação, por meio das inflexões da fala, dos estados de ânimo associados a uma “mancada”, o samba de Adoniran reveste de comicidade a impotência dos indivíduos diante das pequenas e banais decepções nas relações interpessoais, decepções que, por serem de todo inevitáveis, exigem ser minimizadas e relevadas.

3.4 “Conselho de mulher”

Num compacto simples de abril de 1953, Adoniran Barbosa lançou, como intérprete, “Conselho de Mulher”, lado B da canção carro-chefe, “Samba do Arnesto”. O disco não obteve repercussão. A regravação dos Demônios da Garoa, em 1955 (BARBOSA; MOLES; SANTOS, 1995), e as posteriores regravações dos próprios Demônios, e do grupo Peteleco (BARBOSA; MOLES; SANTOS, 1998) contribuíram para que a canção se tornasse mais conhecida (MUGNAINI JR., 2002, p. 229). Adoniran regravou seu samba em 1975 no LP *Adoniran Barbosa* (BARBOSA; MOLES; SANTOS, 1975), e essa gravação é a que serve de base para esta análise.

Em seu comentário sobre “Conselho de Mulher”, Celso de Campos Jr. (2009, p. 238) afirma que a canção “tinha tudo para ser um belo samba-exaltação, não fosse por um brequezinho no final da música”. Nessa observação, cumpre destacar a sensibilidade do pesquisador de perceber o caráter irônico desse trecho, e sua influência inegável no todo do texto. Entretanto, cumpre também sinalizar, por meio da análise, que determinados aspectos do plano da enunciação, considerando a estrutura do arranjo, as escolhas linguísticas e o plano entoativo do samba, são igualmente importantes para a anulação do efeito de conformação e adequação do sujeito às exigências sociais que a leitura isolada da letra, sem a análise da melodia, poderia sugerir. A eliminação do breque não transformaria o samba de Adoniran em samba-exaltação porque a letra e a melodia não se caracterizam pela exaltação de elementos do progresso, como seria próprio a um samba composto dentro dos parâmetros desse subgênero. Ao contrário, o samba de Adoniran promove uma relação de contradição entre a vontade do sujeito e seus deveres socialmente estabelecidos, que se torna mais evidente nas escolhas que configuram o projeto entoativo, como veremos adiante.

A bem-humorada letra do samba, no fonograma da regravação de 1975, pode ser dividida em três partes. Na primeira, falada, a voz de Adoniran recupera de modo cômico a história bíblica do surgimento da mulher, da queda, e da condenação do homem ao trabalho pelo pecado capital, temas do livro do Gênesis permanentemente presentes no imaginário coletivo da sociedade cristã. A segunda parte, cantada, funciona como refrão da composição, apresentando a relação entre trabalho e progresso. Para efeito de análise, será descrita como parte A. A terceira

parte, que será descrita como parte *B*, traz a boemia como comportamento a ser descartado em prol da aplicação ao trabalho. A letra da canção segue transcrita abaixo:

Conselho de Mulher

Parte falada

"Quando Deus fez o homem,
 Quis fazer um vagulino que nunca tinha fome
 E que tinha no destino,
 Nunca pegar no batente e viver forcadamente.
 O homem era feliz enquanto Deus assim quis.
 Mas depois pegou Adão, tirou uma costela e fez a mulher.
 Deis di intão, o homem trabalha prela.
 Vai daí, o homem reza todo dia uma oração.
 Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão,
 Que me tire o trabaio, a muié não!".

Parte A

- 1 Pogrêssio, pogrêssio.
- 2 Eu sempre escutei falar,
- 3 Que o pogrêssio vem do trabaio.
- 4 Então amanhã cedo, nós vai trabaiaá. (Pogrêssio)

Parte B

- 5 Quanto tempo nós perdeu na boemia,
- 6 Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.
- 7 Agora escuitando o conselho das muié
- 8 Amanhã vou trabaiaá, se Deus quiser.
- 9 Mas Deus não quer!

Na parte falada da composição, a narração da história bíblica emprega variante popular do português, demarcada na pronúncia por usos que remetem aos sotaques característicos das camadas menos escolarizadas da população. Essa apropriação do conteúdo religioso por uma linguagem informal e socialmente demarcada produz efeito cômico, de estranhamento, mas esse não é o único recurso humorístico utilizado. Há também algumas alterações na narrativa religiosa canônica, que conferem outro sentido ao texto tradicional e se associam ao conteúdo posterior da letra cantada.

Na versão narrada por Adoniran, a partir do surgimento da mulher, o homem passa a trabalhar para ela. Quando retomamos o texto do Gênesis, vemos que, após comer o fruto da árvore proibida, graças à persuasão da mulher, o homem é obrigado a trabalhar: “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que retornes ao solo, pois dele foste tirado” (BÍBLIA, 2012, p. 38). Nas sociedades cristãs, durante muitos séculos, o ideário cultural explorou a ideia da mulher sedutora, pecaminosa e traiçoeira, que desvia o homem da prática do Bem, a partir do mito de Eva, que convence Adão a cometer o pecado proibido por Deus. Embora a versão de Adoniran, a princípio, não contradiga esse ideário, o sentido de “trabalhar para a mulher” sugere a inversão de uma das sanções aplicadas ao homem pela desobediência ao criador, presente na história bíblica, que é a de submissão da mulher ao homem: “Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará” (BÍBLIA, 2012, p. 38). Na versão recriada por Adoniran, as consequências da queda para o homem associam-se não apenas ao trabalho, mas também a essa submissão.

Uma segunda alteração é realizada ao final. O trabalho, que aparece como castigo pela queda no Gênesis, é uma das duas coisas “boas” a que o homem faz referência em sua prece a Deus. A positividade do trabalho, entretanto, é logo colocada em dúvida quando, ironicamente, o homem afirma que, entre as duas coisas boas (trabalho e mulher), prefere ficar com a mulher. A escolha insinua que a motivação de trabalhar é bem menor que a de estar com a mulher, ou mesmo que a motivação do trabalho associa-se, justamente, a trabalhar para ela (se fosse possível ficar com ela e sem o trabalho, não haveria problema). Além disso, na recuperação cômica de Adoniran, a queda ocasionada pelo pecado original faz com que a condição do homem perante Deus seja modificada. Tendo sido criado para “viver forçadamente e nunca pegar no batente”, condição de um “viver feliz” mantida “até quando Deus quis”, o homem passa a trabalhar em função da chegada da

mulher. Pressupõe-se, assim, que deixa de ser “feliz” e “viver forçadamente” a partir do momento em que passa a “pegar no batente”. O trabalho, portanto, ainda que seja sanção negativa de Deus pelos desvios cometidos, e que não possa ser questionado por ser determinação da vontade divina, não faz parte dos valores eufóricos do homem nessa primeira parte da letra, na medida em que não o faz feliz.

O resultado da narração empreendida por Adoniran é a valorização da mulher e a desvalorização do trabalho, num contexto dubio, em que o mesmo é citado como algo bom (“arguma coisa de bão”), mas dispensável na situação de escolha da narração realizada pelo cancionista (“que me tire o trabaio”). Essa dubiedade será retomada no decorrer da letra e mediada pelos recursos musicais.

Ainda na parte falada da canção, destaca-se a figura discursiva do ator Deus, que geralmente ocupa o papel actancial de destinador transcendente na narrativa. Esse papel é descrito por Tatit em *Análise semiótica através das letras*:

“Deus” é um grande destinador transcendente – sempre o maior de todos, nos sistemas de valores conhecidos – que independe de atributos modais ou de bens materiais para exercer sua influência, já que é um produto da fé de seus destinatários. Pode, assim, ser definido como o artífice mais pleno do chamado contrato fiduciário (TATIT, 2001, p. 37).

Os desígnios de Deus no Gênesis são inquestionáveis, tal como na recuperação cômica realizada por Adoniran. O contrato fiduciário com a entidade transcendente determina, de forma absoluta, o que deve ou não deve ser feito, e só resta ao homem, nos dois textos, cumpri-lo da melhor maneira possível, sob pena de ser castigado caso não consiga. A determinação de Deus de que o homem trabalhe para sobreviver, que é uma punição pelo pecado original, é aparentemente assumida como valor pelo destinatário no texto da canção, ao lado da companhia da mulher, quando se refere ao trabalho como “arguma coisa de bão”. O destinatário “homem”, entretanto, ao assimilar esse valor proveniente de Deus e, por essa razão, inegociável, propõe uma concessão ao destinador transcendente, baseada em sua predileção (“que me tire o trabaio, a muié, não”). Configura-se, assim, um conflito entre o *dever fazer* e o *querer fazer* humano, em que o primeiro é reconhecido pelo narrador, e o segundo, sugerido, de forma irônica.

O contrato fiduciário estabelecido nessa parte da letra estende seu sentido para todo o texto, por analogia ao contrato fiduciário que é apresentado nas outras partes. Dois diferentes destinadores (o senso coletivo e as mulheres que

aconselham o narrador) manipulam o destinatário (que aparece ora como “nóis”, ora como “eu”) para que ele realize a ação de trabalhar e, por meio dela, seja possível atingir a sanção, ou resultado, na forma do progresso (afinal, “o pogrêssio vem do trabalho”). O discurso do narrador oferece pistas de que a manipulação é bem-sucedida (“então amanhã cedo nóis vai trabalhar” – verso 4 / “amanhã vou trabalhar se Deus quiser” – verso 8). A palavra “conselho” e a expressão “sempre escutei falar” mostram que o contrato fiduciário pressupõe um reconhecimento da sabedoria dos destinadores, visto que o Dicionário Houaiss (2009) traz uma das definições de conselho como “bom senso; sabedoria; prudência”, e o quantificador “sempre” instaura a ideia de extensão temporal e reincidência da afirmação. A noção de sabedoria é reforçada, ainda, pela analogia com o destinador transcendente (introduzido pela parte falada), que é, em tese, nas tradições ocidentais, onisciente, justo e bom.

Entretanto, mesmo diante de dois destinadores-manipuladores, e mesmo reconhecendo sua sabedoria, ou crendo em seu saber, o destinatário vai contrapor aos valores recebidos - as competências do *dever fazer* (é preciso trabalhar), do *saber fazer* (é o trabalho que conduz ao progresso) e do *poder fazer* (a condição de acordar cedo e ir para o trabalho) – um valor que permanece inalterado, o do *não querer fazer* (evitar trabalhar para poder continuar usufruindo das liberdades da boemia e da desocupação). Essa condição aparece na enumeração de valores boêmios entre os versos 5 e 6 que, embora negados, são descritos como fontes de prazer frequentadas com assiduidade (conferir as expressões “noite e dia” e “sem parar”, no verso 6), e também na presunçosa explicitação da vontade divina (“mas Deus não quer!”), brincando com a hipótese expressa na locução “se Deus quiser”. A vontade de frequentar a noite sem os limites e regramentos impostos pela vida de empregado configura outro programa narrativo para o sujeito, incompatível com aquele oferecido pelos destinadores.

Quando o narrador utiliza a expressão “se Deus quiser”, no verso 9, expressa a expectativa de que nenhuma eventualidade comprometa sua ação de trabalhar e, com isso, atingir o progresso. Entretanto, ao emendar imediatamente a expressão “mas Deus não quer”, expressa o raciocínio contrário: a possibilidade de que alguma coisa aconteça e que ele não precise trabalhar. As expressões se anulam e, mais uma vez, o *querer fazer* é dúbio. Além disso, quando o narrador se reporta novamente a Deus como destinador-transcendente, temos o reforço da situação em

que se propõe uma concessão às obrigações, colocando em conflito o inquestionável *dever fazer* e o dúbio *querer fazer*. O verso 9 pode mesmo ser entendido como uma prece às avessas: não é possível influenciar a vontade do destinador-transcendente, mas é possível torcer para que essa vontade coincida com a do destinatário. Nesse caso, a ação de Deus ao promover um empecilho ao trabalho enfraqueceria o compromisso assumido pelo sujeito, pois, dada a onipotência do destinador, o *não poder fazer* (consequência direta da intervenção de Deus) seria imperativo em relação ao *dever fazer* do sujeito.

Vemos, assim, que a letra da canção, analisada em seu conteúdo, já traz elementos que impossibilitam vincular “Conselho de Mulher” à categoria de samba-exaltação, e que mostram que a brincadeira realizada por Adoniran no verso de fechamento da letra já vem sendo “anunciada” no desenvolvimento do texto, se o considerarmos desde a parte falada até o encerramento. A análise dos recursos musicais e melódicos confirmará e ampliará essa conclusão.

O divertido samba de Adoniran, na versão do fonograma analisado, é executado na tonalidade de **C** maior, com andamento acelerado, e espectro de tessitura pouco amplo para os padrões de suas composições (18 semitons). A estrutura formal da canção, semelhante à da maioria dos fonogramas do LP de 1975, pode ser sintetizada no diagrama da figura 35, a seguir:

Figura 35 – Macroestrutura de “Conselho de mulher”

A primeira parte do fonograma consiste na fala de Adoniran acompanhada de violão em floreios e dedilhados, até o trecho final (“que me tire o trabaio, a muié, não”). Após uma pequena pausa, o coral entra cantando a parte A, por duas vezes (a segunda com intervenções da flauta), entremeadas pela intervenção de Adoniran

cantando a palavra “pogræssio”. Em seguida, o intérprete canta sozinho a parte *B*, acrescida da frase 9. Na reapresentação do tema, Adoniran canta sozinho uma vez a parte *A*, acompanhado de floreios de flauta, e em seguida o coral repete a mesma parte. Adoniran canta, então, a parte *B*, com os floreios de flauta, até a frase 8. Na última parte, a frase 8 é repetida mais duas vezes, com apoio do coro e participação da flauta, e a frase 9 é entoada para o fechamento da canção apenas pela voz de Adoniran, após a parada do acompanhamento. Quando Adoniran termina de cantar, um floreio no baixo e um acorde dedilhado no violão encerram o fonograma.

Numa primeira visão de conjunto, ao se observarem os diagramas melódicos das nove frases que constituem o refrão e a segunda parte da canção, constata-se absoluta regularidade nas finalizações: todos os tonemas são descendentes. Esse dado deixa muito clara a tendência afirmativa do projeto entoativo da canção, no qual o narrador articula as informações de conteúdo do texto sempre de forma assertiva. Entretanto, também é preciso examinar a maneira pela qual essas afirmações são encadeadas enquanto segmentos entoativos. Por exemplo, algumas das frases melódicas apresentam caráter mais prossecutivo que conclusivo, por perfazerem curvas ascendentes, cuja função é acumular tensão para amplificar o efeito da descida posterior da linha do canto. Essas diferenças na evolução das alturas são procedimentos que acompanham a construção de segmentos de preparação e segmentos de afirmação mais contundente, o que influi no efeito de sentido global produzido pela unidade do texto.

A parte *A* da canção, que corresponde ao refrão, consiste nas frases 1 a 4, correspondentes aos versos de mesmo número. As frases 1 e 2 aparecem na figura 36, e as frases 3 e 4, na figura 37, a seguir.

Figura 36 – Frases 1 e 2 de “Conselho de mulher”

Figura 37 – Frases 3 e 4 de “Conselho de mulher”

As indicações nos diagramas mostram a tendência à figurativização como dominante para esta canção. A variação nas flutuações melódicas e nas extensões dos segmentos linguísticos compromete a formação de células recorrentes. A aceleração da melodia e a não regularidade dos pontos de direção melódica, pela impossibilidade de estabelecimento de emissões mais duradouras, contribuem para

a anulação de quaisquer efeitos de passionalidade, de resto incompatíveis também com o caráter do texto verbal. Na figura 36, a palavra “pogrêssio” é entoada já na faixa mais aguda da tessitura. A palavra é repetida duas vezes, perfazendo, na segunda ocorrência, uma curva melódica descendente, com saltos intervalares mais amplos que os que serão característicos da linha do canto neste samba. A descida de altura prepara a entrada da frase 2, em que o sujeito inicia a explicação de sua relação com o objeto-valor destacado. O efeito de sentido produzido pelas entoações das duas ocorrências da palavra “pogrêssio”, de elevação e descida da curva melódica, não autoriza associá-la a procedimentos locutórios de exaltação. Não há a sustentação das notas da melodia na região aguda, caracterizando acúmulo de tensão que remeteria à excitação do enunciador. Ademais, a pronúncia da palavra altera a posição do /r/ e adiciona uma semivogal /i/ ao corpo fonético do vocábulo. Com isso, o elemento de conteúdo em destaque, o progresso, é modificado fonologicamente, e essa modificação caracteriza-se como inadequação de tom (coloquial, com erros de pronúncia), enfraquecendo qualquer possível traço de enaltecimento. O “pogrêssio” não assume a força de progresso, nem na realização fonética, nem nos traços entoativos da enunciação do termo em posição de destaque na letra.

A instauração do “eu” no texto verbal, na frase 2, coincide com a nota mais grave da tessitura (contrastando com o “pogrêssio”, que incide sobre a mais aguda). A tendência dessa frase é a elevação da altura do segmento em direção à região aguda, conferindo um acúmulo de tensão para prossecução, coerente com o caráter de abertura no verso correspondente, que solicita complementação (“eu sempre escutei falá...”). A frase melódica incide, nesse ponto, sobre o anúncio de um conteúdo linguístico constantemente informado ao narrador. O advérbio “sempre”, que é marca linguística de quantificação de frequência, estabelece a força da repetição, fundamental para persuasão do destinatário. Note-se, entretanto, que a informação é apresentada como externa, advinda de outro “falar” delimitado pelo *verbum dicendi*, que sugere indeterminação.

O complemento verbal da frase 2 é a afirmação “o progresso vem do trabalho”, na frase 3, enunciada no modo de falar do narrador, uma máxima do senso comum, assimilada em forma de discurso indireto. Essa máxima revela uma voz social empenhada na manipulação do sujeito pela atribuição da modalidade do *dever fazer* (ele deve trabalhar). A frase 4, por sua vez, estabelece o fechamento do

raciocínio embasado nas afirmações anteriores por meio de uma consequência que mostra concordância com as mesmas: se o progresso vem do trabalho, como sempre se diz, “então amanhã cedo nós vai trabalhar”. Do ponto de vista figurativo, o modo de entoar a relação entre os argumentos e a consequência deles apreendida fica evidenciado nas modulações melódicas. A tendência da frase 3 é a elevação para a região aguda, acumulando tensão para a última frase do refrão (a frase 4), que estabelece o fechamento do trecho pela afirmação da consequência da manipulação bem-sucedida (já que dizem que devo trabalhar, então vou trabalhar). A frase 4 inicia-se no ponto mais agudo da tessitura, e segue em evolução descendente, com oscilações na região média, até finalizar na nota tônica, sustentada pelo acorde fundamental (**C**). O valor desse desenho melódico é o de uma afirmação, a mais forte de toda a letra, funcionando como fechamento conclusivo para as frases anteriores e como uma expressão de projeto, pelo uso do futuro do presente composto (“vai trabalhar”).

Após duas repetições da parte *A*, que narram a disposição interpretativa do sujeito em relação à manipulação discursiva, a parte *B* introduz a situação cognitiva anterior à manipulação, quando o narrador ainda não havia assumido o valor do dever de trabalhar. As figuras 38 e 39 apresentam a transcrição das frases melódicas da parte *B*:

Figura 38 – Frases 5 e 6 de “Conselho de mulher”

Os pontos circulados, em destaque na figura 38, mostram as notas que incidem nos pontos de início dos compassos. Ligeiramente mais alongadas na emissão que as outras, elas estabelecem um percurso melódico, direcionando a flutuação da melodia. O sentido é progressivamente ascendente, passando por D – E – F – G (representadas no diagrama pelas setas indicativas), e associa-se, no plano figurativo, à produção de efeito prossecutivo, com elevação necessária da primeira parte do raciocínio (o que o sujeito fazia anteriormente) para posterior introdução da segunda parte, conclusiva (o que o sujeito passará a fazer). Na transcrição realizada, os dois comportamentos boêmios enumerados em sequência poderiam ser interpretados, pela breve pausa na enunciação correspondente à vírgula, como um conjunto de duas frases distintas, segmentando a frase 6 em duas unidades menores. Ainda que optássemos por essa divisão, as características seriam mantidas para o conjunto, com tendência ascendente do segmento e tonema descendente na finalização.

No trecho analisado, os pontos de apoio circulados marcam núcleos entoativos, em torno dos quais a melodia se desenvolve. A evolução descendente progressiva desses núcleos nas frases 5 e 6 indica que, além da função figurativa indicada, há também uma gradação melódica. Esse recurso, como vimos, caracteriza um vínculo à distância do sujeito com o objeto, podendo ser associado às conjunções temporais, como a saudade ou a espera. No caso do trecho analisado, que tematiza o estado do sujeito anterior ao aceite da manipulação, a gradação indica conjunção com os objetos ligados ao prazer e contrários ao trabalho, como a boemia, o “cortar rama”, o samba. Sob essa ótica, o trecho evoca elementos que direcionam o *querer fazer* do sujeito, oposto ao *dever fazer* doado pelos destinadores.

Figura 39 – Frases 7, 8 e 9 de “Conselho de mulher”

A mudança da referência de tempo do conteúdo narrado, do passado para o presente, é marcada, na frase 7, pela ocupação da região grave com a palavra “agora”, estabelecendo uma descida de tom que é análoga à da frase 3. No plano do conteúdo, essa descida corresponde à informação de um conselho dado pelas mulheres, outra das vozes sociais que impelem o sujeito ao trabalho. A elevação da curva melódica ao final da frase associa-se ao ganho de tensão necessário para estabelecer o descenso afirmativo da frase melódica seguinte.

Se a frase 7 estabelece uma abertura prossecutiva, a frase 8 tem caráter finalizante, fechando o raciocínio da exposição da parte B; assim, apresenta caráter assertivo mais forte, gerado pela tendência acentuadamente descendente. As notas entoadas de maneira ligeiramente mais prolongada são circuladas na figura 39, estabelecendo pontos de direção da trajetória da melodia, e perfazendo uma descida em graus imediatos, o que caracteriza menor aceleração da mudança e, consequentemente, maior controle emocional do sujeito sobre a mesma. Tal como acontece na frase 4, seria possível argumentar pela subdivisão da frase 8 em duas unidades entoativas, uma vez que há pequena pausa separando os segmentos “Amanhã vou trabalhar” e “se Deus quiser”. Ainda que se pensasse por esse prisma, a cesura criaria, para os segmentos, características similares às da frase completa, com dois segmentos com sentido e tonemas descendentes. Dessa forma, o caráter afirmativo do conteúdo verbal da frase 8 (“Amanhã vou trabalhar se Deus quiser”) é

mediado, no plano do discurso musical, pelo perfil assertivo da evolução da curva melódica, e pelos tonemas assertivos, presentes em toda a canção.

A última frase melódica da canção, frase 9 no diagrama, pode aparentemente exercer função secundária do ponto de vista da evolução da melodia, caracterizando-se como uma frase de passagem, mas é imprescindível do ponto de vista da construção do sentido da canção, porque confirma sugestões de sentido distribuídas em diversos pontos do desenvolvimento do texto que reforçam a noção de conflito entre o *dever fazer* e o *não querer fazer* como competências modais do sujeito. Vimos, nos comentários sobre a letra, que esse verso contradiz de forma imediata o verso anterior, estabelecendo um ponto de interrogação sobre a conformação do narrador com a obrigação moral do trabalho. Na primeira apresentação do tema, essa frase aparece depois da parte *B*, e seu desenho ascendente direciona a melodia à região aguda, valorizando a expectativa da prossecução que antecede a nova entrada do refrão. Na segunda apresentação do tema, a frase não é enunciada, pois a parte final inicia-se com a repetição da frase 8. Só após a sequência de repetições é que a frase 9 aparece, destacada pela parada do acompanhamento instrumental.

A última parte abre para a canção novas possibilidades de sentido, pois investe unicamente nas frases 8 e 9. Considerando que uma das frases afirma a ida ao trabalho (“Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser”) e a outra cria uma possibilidade de negá-la (“Mas Deus não quer!”), é significativo que a força afirmativa da primeira seja reiterada pelas repetições, e que logo em seguida a segunda frase, de sentido oposto, receba destaque no arranjo, por meio de parada do acompanhamento musical. Quando cantada pela primeira vez, a expressão “mas Deus não quer” é entoada com contorno melódico que cria efeito de suspensão para retomada do refrão, elevando a altura da linha do canto até a nota em que se inicia a primeira frase do samba. Com a configuração dada pelas repetições da frase 8 na parte final, a entrada da frase 9, mais incisiva e sem a brevidade de sua ocorrência anterior, propõe um efeito de suspensão não solucionado, que permanecerá por algum tempo na percepção do ouvinte mesmo após o encerramento do fonograma. O caráter de fechamento narrativo e melódico em “Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser” é desafiado e ironizado pela elevação da melodia para o agudo na última frase, que desativa a sensação de conjunção entre o sujeito e o *dever fazer*.

A contradição dos sentidos propostos por cada uma dessas frases e o destaque dado às suas participações na letra e na melodia homologam os efeitos dúbios construídos ao longo do samba. De fato, o encerramento da canção na frase 8, sem a parte final, indicaria maior preponderância da noção de dever em relação às sugestões do *querer* distribuídas pela letra e projetadas na enunciação. A parte final, ao focalizar duas afirmações antagônicas do sujeito, reforça a possibilidade de recuo diante dos valores a que ele aparentemente adere. Na verdade, é a própria adesão aos valores que está em questão, uma vez que, como vimos, há uma série de marcas de distanciamento: a) a parte falada da canção já indica, logo de saída, que o valor do trabalho não será assimilado de forma incontroversa na letra da canção; b) não há exaltação eufórica do progresso, que seria o objeto-valor adquirido pela ação do trabalho; c) as máximas de dever e os conselhos de mulher aparecem, na canção, como vozes sociais de outrem, reconhecidas pelo narrador, mas sempre identificadas como de discursos alheios; d) o trecho em que a melodia evolui sob forma de gradação remete à saudade do sujeito dos valores boêmios, contrários à filosofia do trabalho; e) a frase final da canção, no plano verbal, contradiz a asserção que indica cumprimento do dever pela realização da ação de trabalhar, e no plano musical, introduz uma suspensão que desestabiliza o fechamento proposto pela frase melódica anterior, antepondo-se a seu caráter conclusivo.

Assim, tomando o conjunto sincrético de letra e melodia, o texto cancional indica uma situação de assentimento do sujeito destinatário em relação aos deveres oferecidos pelos sujeitos destinadores, mas de abertura de espaço para expressão de sentimentos de resistência, apontando para uma vontade vacilante, ou talvez antagônica. Se, como Fiorin, entendemos que “quando se afirma no enunciado e se nega na enunciação, estabelece-se a figura que a retórica denominou antífrase ou ironia” (FIORIN, 2013, p. 79), podemos afirmar que o caráter irônico do texto reside no conflito entre as afirmações do enunciado, nas quais o sujeito afirma que vai trabalhar, e as marcas enunciativas, tanto na letra quanto na melodia, que apontam para a falta de vontade de fazê-lo. Desse caráter irônico decorre boa parte do elemento de humor que singulariza esse samba.

Para finalizar, é importante fazer referência à contribuição de Valter Krausche a respeito do espírito desta canção, que recupera muitos dos pontos depreendidos pela análise, dentro de outra perspectiva teórica e no universo de linguagem próprio

de sua visão sociológica. A visão do pesquisador revela-se mais atenta aos elementos aqui destacados que as contribuições de Campos Jr. citadas no início do capítulo. Segundo Krausche, Adoniran reagia, em “Conselho de Mulher”, à ideologia da modernização desenvolvimentista da década de 1950, calcada na noção de progresso e de trabalho e que se associava a transformações no âmbito das relações de emprego e dos modos de vida. A partir dessa perspectiva, o autor logrou atingir a compreensão do caráter dúbio da mensagem, chegando a indicar a ironia e a “desconfiança” gerada para o fazer interpretativo do enunciatário, fatores ponderados na análise empreendida. Afirma o estudioso:

Não sem **ironia**, o samba enaltece aquilo que gera o “pogrêssio”: o “trabaio”. Promete o fim da boêmia. O novo ritmo da industrialização e da urbanização é aceito sem discussão; as “muié” parecem ter razão. **O ouvinte conhecedor das peças pregadas por Adoniran – “Charutinho” fica desconfiado: algo não está muito certo nesse samba – a forma “ítilo-paulistano-caipira” de cantá-lo, imprimindo-lhe um caráter cômico, esconde alguma surpresa.** Mas eis que se encerra a melodia... e nada. Todos irão trabalhar no dia seguinte em nome do progresso. Contudo, em última instância, surge o **breque**:

“Mais Deus não qué!...”.

Esta era a última saída. A frase anterior, “Se Deus quisé”, abria essa possibilidade: quem disse que ele vai querer? Dita normalmente com o significado de que Deus vai querer ou apoiar uma determinada atitude de alguém, a frase revela, na verdade, apenas um apoio possível. Nada assegura que possa acontecer, que Deus queira mesmo. Eis, portanto, a brecha para o *breque*, breque ao trabalho gerador do progresso. Sendo o breque um certo rompimento com a melodia (algo falado ou quase falado), está colocado aparentemente após o término do samba. Contudo, faz parte dele, surpreendendo-o. Como vimos, **o próprio samba deu a “deixa” para que o breque funcionasse como negação dos seus “valores positivos” (enaltecimento do trabalho).** Estamos, portanto, no samba que traz consigo seu avesso, que é o avesso da apologia do progresso (KRAUSCHE, 1985, p. 53-54, grifos nossos)

O trecho extraído da obra de Krausche faz indicações valiosas sobre “Conselho de Mulher”: aponta a presença da ironia na estrutura da canção; indica que o uso do sotaque é uma pista a respeito da postura do enunciador em relação ao conteúdo enunciado; chama a atenção para o “breque” final (a frase 9), mas compreendendo que ele é preparado pela estrutura do samba. Todas essas observações podem ser corroboradas pela análise empreendida, por meio dos recursos próprios da semiótica da canção. A análise dos aspectos figurativos do samba e da relação entre suas várias partes oferece maior solidez às explanações de Krausche sobre a comicidade e criticidade que a obra apresenta.

Um dos melhores indicativos de que a análise semiótica descreve de maneira eficaz os objetos que estuda é sua capacidade de aprofundar questões relacionadas a esses objetos a partir das propriedades já reconhecidas por outras análises em outros campos do conhecimento. Valter Krausche já havia intuído, em 1985, vários dos aspectos estruturais do funcionamento de “Conselho de mulher”, aspectos que serviram de base para as reflexões de Francisco Rocha (2002, p. 94) sobre o “sentido de resistência à ordem dominante” que o samba apresenta pelo viés do humor¹⁵. O desenvolvimento das pesquisas e dos recursos de análise foi capaz de oferecer novos parâmetros para sustentar as intuições de Krausche e as reflexões de Rocha, avançando nas questões relativas à melodia da letra e sua relação com as possibilidades de enunciação.

¹⁵ “Encontramos na narrativa do samba *Conselho de mulher* uma tática que investe no humor, ao transitar, de forma sutil e astuciosa, em um território vigiado pelos valores da ordem dominante. Valores, estes, inerentes a uma ordem burguesa caracterizada pela imposição do trabalho e por uma hierarquia legitimada no sucesso econômico” (ROCHA, 2002, p. 94).

3.5 “As mariposas”

A canção “As mariposas” é a terceira faixa do primeiro LP de Adoniran Barbosa (BARBOSA, 1974e). Lançada pelos Demônios da Garoa em LP de 78rpm, em 1955 (BARBOSA, 1995a), recebeu diversas regravações além da que fez o próprio autor, entre elas as dos grupos Talismã (BARBOSA, 1979) e Peteleco (BARBOSA, 1998)¹⁶. Trata-se de uma bem-humorada comparação entre uma lâmpada e um homem, a partir do comportamento das mariposas em relação à primeira e das mulheres em relação ao segundo. Com letra curta e intervenções faladas no início e no final, Adoniran interpreta o samba acompanhado de um coral de vozes femininas, que atua principalmente no refrão. Embora seja fundamental para a estrutura da composição, a segunda parte é cantada uma única vez, entre as ocorrências desse refrão.

A letra da canção aparece a seguir, com as intervenções faladas no início e no fim separadas da parte cantada e numeradas em romanos.

As mariposas

Parte falada I

Boa noite, Lâmpida.

Boa noite, Mariposa.

Permita-me oscular a sua face?

Pois não,

Mas rápido, hein, que daqui a pouco eles me apagam.

Parte A – Refrão

1 As mariposa quando chega o frio

2 Fica dando vorta em vorta da lâmpida pra se esquentar

3 Elas roda, roda, roda e dispois se senta

4 Em cima do prato da lâmpida pra descansar

¹⁶ MUGNAINI JR., 2002, p. 221-231

Parte B – Segunda parte

5 Eu sou a lâmpada

6 E as mulhé é as mariposa

7 Que fica dando vorta em vorta de mim

8 Todas noite só pra me beijá

Parte falada II

Tá muito bom...

Mas num vai si acostumá, viu mariposinha?

Dividida em quatro partes complementares, duas cantadas e duas faladas, a letra do samba de Adoniran estabelece situações distintas que são comparadas entre si. As mariposas precisam circundar a lâmpada para se aquecer, e as mulheres precisam circundar o homem para conseguirem seu beijo. Para as mariposas, a aproximação da lâmpada implica recebimento do calor, que manterá sua condição de sobrevivência. Para as mulheres, a aproximação em relação ao homem acontece pela possibilidade do contato físico no beijo, que proporcionará prazer. Configuram-se, assim, em duas situações distintas, dois programas narrativos em que os sujeitos buscam a aproximação em relação a seus objetos.

A parte falada inicial instaura um diálogo entre a lâmpada e a mariposa, que terá continuidade após as partes cantadas. No diálogo que abre o fonograma, a mariposa pede para beijar a lâmpada, que consente desde que a ação seja imediata. No final do fonograma, a lâmpada elogia o beijo da mariposa, mas diz que ela não deve “se acostumar”. Nessas partes, a manipulação do destinador “mariposa” resulta em sucesso na persuasão do destinatário “lâmpada”, que aceita o beijo, sancionando-o positivamente (“tá muito bom”). Ao introduzirem a lâmpada e as mariposas como atores discursivos, as intervenções faladas estabelecem uma debreagem de segundo grau na canção, pois as falas funcionam como um discurso direto (com os atores personificados) inserido no contexto do discurso do narrador, construindo o efeito de realidade para esses atores ao presentificar a interlocução. Essa presentificação antecipa-se à instauração do narrador, que aparecerá na parte cantada, e a personificação já adianta o efeito da segunda parte, em que o sentido da relação entre o inseto e o objeto receberá novas significações.

A primeira parte cantada, que funciona como refrão, limita-se a descrever, de acordo com a observação do narrador, o modo como as mariposas circulam a lâmpada, aproximando-se dela em dias de frio. Nessa parte, as marcas de enunciação restringem-se a expressões de linguagem coloquial e variações linguísticas utilizadas para descrever o voo dos animais. A canção faz referência às mariposas e à lâmpada na terceira pessoa (“As mariposa, quando chega o frio... / Fica dando vorta em vorta da lâmpida pra se esquentar. / Elas roda, roda, roda (...)”), e esses atores discursivos não são presentificados, nem representados com faculdades humanas, como a fala e o beijo. Os verbos das orações principais no presente do indicativo estabelecem afirmações sobre estados de coisas permanentes (como a natureza das mariposas de procurar lugares quentes e iluminados), contribuindo para a descrição de um quadro de relações naturais e previsíveis entre os atores “mariposa” e “lâmpida”. Com o narrador em posição de observação, a descrição ganha distanciamento na enunciação, assumindo a aparência de uma asserção desinteressada sobre uma constatação prosaica. Os traços semânticos associados aos atores discursivos indicam comportamentos do mundo natural, com motivações biológicas.

Na segunda parte cantada, explicitam-se as marcas da debragem enunciativa, por meio da qual o “eu” narrador estabelece-se no discurso, fazendo afirmações sobre si mesmo (“Eu sou a lâmpida”). O uso do tempo presente do indicativo permanece, remetendo ao tempo habitual (“fica dando vorta em vorta de mim / todas noite só pra me beijar”), e o sujeito desse tempo contínuo relaciona-se com a situação anterior por analogia: tal como a mariposa movimenta-se em direção à lâmpada, as mulheres movimentam-se em direção a esse “eu”. Quando o narrador aparece explicitamente no enunciado, o termo que serve de comparação à sua capacidade de atrair mulheres, que é a circulação das mariposas em torno da lâmpada, já está previamente instaurado no discurso com valor de asserção aparentemente descritiva e objetiva. A força dessa instauração é utilizada no comentário da segunda parte, subjetivo e presunçoso, que promove sua figura como a de homem atraente para o sexo oposto.

As duas partes da letra cantada relacionam-se, assim, de forma complementar. A presença do narrador na segunda parte e a analogia que ele propõe transformam o sentido da letra na primeira parte. A explicação sobre os voos das mariposas passa a servir de metáfora para a presunçosa posição do narrador,

ganhando sentido inusitado, responsável em grande parte pelo efeito de humor. A primeira parte, tomada isoladamente, parece apenas observação imotivada do comportamento de uma espécie animal em contato com elementos da tecnologia urbana, como as lâmpadas. A segunda parte adiciona outro sentido a esse comentário, fazendo analogia desse comportamento com outro, cultural, ligado às relações humanas¹⁷.

Finalmente, a segunda parte falada retoma o diálogo entre lâmpada e mariposa, no qual a lâmpada elogia o beijo recebido e minimiza a euforia da aprovação com uma recomendação para que a mariposa não se acostume.

Em relação ao conteúdo, as falas da lâmpada e da mariposa compõem, com o restante da letra, a isotopia da sensualidade, presente na associação entre o comportamento das mulheres e dos insetos. No texto de contracapa do LP de Adoniran de 1975, o crítico literário Antonio Candido sinaliza leitura que prestigia essa interpretação, ao associar “a mariposa que senta no prato ‘das lâmpada’” à “carne noturna das mulheres perdidas”¹⁸ (CANDIDO, 2002, p. 143). A leitura de Candido sustenta-se em diversos elementos atinentes ao texto verbal. No início da letra, a mariposa solicita o beijo (ato de carinho físico) na face (personificação) da lâmpada, que consente, mas pedindo que ela seja rápida. No refrão e na segunda parte, a busca das mariposas pela lâmpada (para o aquecimento dos corpos) é comparada à busca das mulheres pelo narrador (para o envolvimento físico). No final, a lâmpada elogia o beijo da mariposa (a quem se refere com o diminutivo afetoso de “mariposinha”), embora sugira que a repetição do momento de prazer não é garantida. Considerando o conjunto dos traços semânticos no todo do texto, o contato entre a lâmpada e a mariposa extrapola o contexto de aquecimento do corpo

¹⁷ “As piadas fornecem, em geral, bons exemplos de coerência semântica, pois, muitas vezes, a graça do chiste decorre da ruptura dessa coerência e da proposição de outra leitura. Essa segunda leitura, inesperada, constrói-se também a partir dos traços semânticos do discurso e liga-se frequentemente à primeira, previsível, por um elemento figurativo” (BARROS, 2011, p. 69).

¹⁸ O trecho completo em que essa associação aparece é o seguinte: “Com os seus firmes 65 anos de magro, Adoniran é o homem de São Paulo entre as duas guerras, se prolongando na que surgiu como uma jiboia fuliginosa dos vales e morros para devorá-la. Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sua antívoz rouca, o chapeuzinho de aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da Cidade. Talvez a borboleta seja mágica; talvez seja a mariposa que senta no prato ‘das lâmpada’ e se transforma na carne noturna das mulheres perdidas. Talvez João Rubinato não exista, porque quem existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos carregadores de café para inventar no plano da arte a permanência da sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira” (CANDIDO, 2002, p. 142-143).

do inseto, e associa-se ao prazer erótico culturalmente estabelecido do beijo e do contato físico¹⁹.

O sentido metafórico, que é responsável pela singularidade da canção, só pode ser compreendido com a inter-relação das duas partes, que constrói um efeito cômico. Esse efeito deve-se em grande medida à sensação de surpresa provocada pela comparação incomum. Como essa comparação implica também a ideia de que o narrador seja um ser sexualmente irresistível, a autovalorização pela imodéstia e arrogância são fatores adicionais de estranhamento, colaborando para o impacto humorístico final.

Outro fator importante a considerar são as marcas figurativas na construção do narrador, que incorporam elementos associados às camadas menos escolarizadas da população. O discurso do narrador apresenta palavras próprias das variantes populares da língua portuguesa, como “lâmpida”, “vorta”, “mulhé”, além de eliminar a marca de plural em muitos dos sintagmas, como em “elas roda”, “as mariposa”, “fica dando vorta”, “as mulhé é as mariposa”. A linguagem utilizada contribui para a apresentação do discurso cancional como verossímil para os grupos sociais aos quais as escolhas linguísticas remetem. No contexto específico dessa canção, o ouvinte dessa faixa social pode se identificar não apenas com a experiência de observação dos elementos cotidianos (como as lâmpadas e as mariposas) como também com a dicção própria dos indivíduos que convivem com esses elementos.

Para as considerações sobre o plano melódico, a canção pode ser estruturada em partes conforme diagrama da figura 40, abaixo:

¹⁹ Ayrton Mugnaini Jr., ao comentar o impacto deste samba, afirma que houve uma associação analógica entre as mariposas citadas por Adoniran e as prostitutas, que recebiam essa alcunha por estarem sempre próximas a postes de iluminação, e que isso teria sido negado pelo compositor (MUGNAINI JR., 2002, p. 89). Não exploraremos esse viés de leitura nesta análise.

Figura 40 – Macroestrutura de "As mariposas"

O refrão da canção consiste em quatro versos, de diferentes extensões e ritmos de entoação. Os versos ajustam-se à melodia conforme sua expansão ou contração, fixando a figurativização como modelo de integração entre melodia e letra. Os versos 1 a 4, do refrão, descrevem a circulação das mariposas em torno da lâmpada nos momentos de frio, com o objetivo de se aquecerem. As figuras 41 e 42 apresentam esse trecho da letra.

Diagrama musical das frases 1 e 2 de "As mariposas". O diagrama mostra uma escala vertical de 12 notas (C, B, A#, A, G#, G, F#, F, E, D#, D, C#, C, B) no eixo vertical. A melodia é representada por uma linha horizontal com pontos de entrada e saída de notas. A frase 1 (destacada em amarelo) começa em C (As) e termina em G (frio). A frase 2 (destacada em amarelo) começa em G (Fica) e termina em Dm (tar.). A letra da música é: "ma", "ri", "do", "chega", "o", "Fica", "dan", "da", "lâmpada pra", "se es", "quen", "tar.". A música é acompanhada por um teclado com as seguintes notas: C, G7, C, A7, Dm.

Figura 41 – Frases 1 e 2 de "As mariposas"

Observando-se a pequena amplitude da tessitura no diagrama, verifica-se que o canto evolui praticamente dentro de uma única oitava, tornando virtualmente nulas as possibilidades ligadas aos saltos intervalares longos e às transposições, característicos da passionalização. A evolução da linha melódica tende, nesse samba, à horizontalidade, com formação de células iterativas em pontos específicos,

embora a ênfase maior recaia nas oscilações de altura que garantem a formação de tonemas e o caráter entoativo das frases melódicas.

Observando-se a figura 41, verifica-se que toda a evolução da curva melódica nas frases 1 e 2 acontece em sequências de graus conjuntos, com exceção apenas da segunda nota da primeira frase, que apresenta um salto descendente de três semitons. Na frase 1 (“As mariposa, quando chega o frio”), a nota incoativa e a nota terminativa são as mesmas, e o tonema é ascendente, o que remete ao efeito prossecutivo de suspensão. De fato, a oração principal não chegou a se constituir, o que só vai ocorrer com o complemento posterior (“fica dando vorta em vorta da lâmpida pra se esquentar”), na frase 2. Nessa frase, o procedimento se inverte, e a melodia evolui em linha ascendente até o ponto mais alto da tessitura para ganhar impulso e retornar em direção descendente até a região mais grave, finalizando com tonema assertivo. As frases melódicas complementam-se na figura de entoação, estabelecendo os efeitos de suspensão e fechamento.

A figura 42 apresenta as frases 3 e 4, que concluem o refrão:

Figura 42 – Frases 3 e 4 de “As mariposas”

A primeira frase do trecho transcrito na figura 42 é constituída de três segmentos melodicamente idênticos (em A – G – F – D), que se configuram como repetições de célula temática associada à ideia de circularidade expressa pela letra (“elas roda, roda, roda...”). A frase seguinte também apresenta sequências semelhantes, embora ritmicamente distintas, em “prato da lâmpidada”, com o efeito

A figura 44 mostra a transcrição das frases 7 e 8 da canção:

The image shows a musical score for two phrases, labeled 'Frase 7' and 'Frase 8'. The staff is a 12-line system with notes placed on specific lines. The lyrics are written below the notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The chords Dm, G7, and C are indicated below the staff.

Phrase	Lyrics	Notes (approximate)	Chord
Frase 7	que fi	A4	Dm
	ca	G4	
	dan	F4	
	do	E4	
	vor	A4	
	ta em	G4	
	de	F4	
	vor	A4	
	mim	G4	
	ta	A4	
Frase 8	noí	A5	G7
	das	G4	
	To	F4	
	só	A4	
	pra	G4	
	te	F4	
	me	E4	
	jar.	C4	
	bei	B3	
		A3	

Figura 44 – Frases 7 e 8 de “As mariposas”

É possível perceber que as frases 7 e 8 possuem trajeto melódico diferente em relação às frases 5 e 6. A frase 7 é constituída de três pequenas células rítmicas (A – G – F), com uma única nota diferente, entre a primeira e segunda células. O procedimento é similar ao da frase 3, embora esta fosse constituída de células formadas por quatro notas. Tanto em um quanto em outro caso, a noção de circularidade expressa pelo conteúdo da letra (“fica dando vorta em vorta de mim”) é recuperada pela melodia do canto em forma de idas e retornos ao mesmo ponto da altura das notas. A frase 8, por sua vez, inicia-se com uma ascendência até a região aguda, que funciona como preparação para descida até a região mais grave da tessitura, configurando o caráter assertivo e concludente da entoação (“... todas noites só pra me beijar”). A resolução terminativa da melodia em C (nota tônica) e da harmonia no acorde fundamental acrescenta o efeito de finalização não só do segmento, mas de toda a segunda parte.

Os recursos de estranhamento, surpresa e ironia utilizados por Adoniran em “As mariposas” singularizam o samba como texto divertido, destinado a provocar no ouvinte o riso e a simpatia pelo chiste, e são solidários com as escolhas do plano melódico, que se estrutura em torno da figurativização como modelo dominante, valorizando as entoações e os efeitos persuasivos da enunciação. Essa valorização reforça o caráter ousado, inusitado e autoconfiante da comparação realizada pelo

narrador. O ouvinte da canção sente que a fala espirituosa e piadista por detrás da melodia da voz é plausível, porque ela está amparada pelo plano entoativo bem concretizado e pelo emprego de variante popular da língua oral, que a remete ao seu público-alvo. Ao lado da figurativização, o uso da fala não musicalizada no início e no fim do samba, simulando diálogos entre a mariposa e a lâmpada personificadas, também contribui para fortalecer o efeito de locução verossímil.

Por fim, a estrutura de sentido da canção é complementada pela repetição de figuras relacionadas ao movimento, como a circularidade dos insetos (“elas roda, roda, roda”, “fica dando vorta em vorta da lâmpida”, “fica dando vorta em vorta de mim”), que se associa a recursos de iteração temática. Como resultado, o modelo recessivo de integração entre melodia e letra é o da tematização, cujos traços evidenciados na canção estudada são a presença de células que se repetem (frases 3 e 7), a recorrência do refrão, a aceleração do andamento e a tendência de realização das mudanças de altura principalmente por meio de graus conjuntos. Esses recursos estabelecem, paralelamente ao efeito enunciativo de locução, uma convicção acerca da manutenção do vínculo eufórico que se reflete na postura autoconfiante do narrador.

A análise empreendida indica, portanto, que os recursos da figurativização são os mais importantes para garantir a eficiência persuasiva desse divertido samba. Assim como, para o sucesso de uma piada, o humor depende em grande medida do modo de contá-la, em “As mariposas” são as escolhas enunciativas (o modo de contar por detrás do modo de cantar) que determinam a graça e o encanto do texto cancional, garantindo a longevidade de sua relevância.

3.6 “Tiro ao Álvaro”

O lançamento do compacto simples de Adoniran Barbosa com as canções “Chora na Rampa” (BARBOSA; MOLES, 1960a) e “Tiro ao Álvaro” (BARBOSA; MOLES, 1960b), pela gravadora Ceme, é descrito pelo biógrafo Celso de Campos Jr. (2009, p. 386) como uma “tragédia comercial”. O jornalista Ayrton Mugnaini Jr. também faz menção ao pouco êxito do samba na época, atestando que a “pérola” de Adoniran em parceria com Osvaldo Moles só teria chegado ao sucesso “vinte anos após ser lançada” (MUGNAINI JR., 2002, p. 9). O autor gravou seu samba com o pseudônimo de Charutinho, um dos tipos por ele interpretados em *História das Malocas*, procurando em vão tirar proveito da popularidade da personagem. Regravada posteriormente pelo grupo Maracatins (BARBOSA; MOLES, 1966), a canção continuou ignorada pelo grande público.

Elis Regina incumbiu-se de regravar “Tiro ao Álvaro” para o LP *Adoniran e Convidados* (BARBOSA; MOLES, 1980b), fazendo dueto com o compositor. A delicada e primorosa interpretação de Elis é tida por Mugnaini Jr. (2002, p. 138) como “o ponto alto do LP”; Moura e Nigri (2002, p. 127) indicam que a gravação da cantora “é considerada a definitiva”. Reconhecendo a qualidade do fonograma produzido, a gravadora o transformou em compacto promocional, que contribuiu para o posterior sucesso de vendagem do disco.

Não são raros os casos em que uma canção consegue resultados satisfatórios somente com gravações realizadas muitos anos após sua composição, e são diferentes as razões que produzem esse lapso de tempo entre o primeiro lançamento e a consagração. No caso de “Tiro ao Álvaro”, a interpretação de Elis Regina foi fundamental para que o samba se tornasse um dos mais populares de Adoniran e um dos mais lembrados para identificar sua maneira de compor. Nos desenvolvimentos posteriores, em que a canção será analisada, será possível mostrar que a compreensão cancional de Elis possibilitou uma “leitura” adequada do material produzido por Adoniran, e, conseqüentemente, um melhor aproveitamento das potencialidades nele inscritas.

A primeira parte de “Tiro ao Álvaro” apresenta o discurso de lamentação de alguém ferido pelo olhar da pessoa a quem dirige a fala. Ressalta-se a permanente incidência desses ferimentos, a tal ponto de saturarem emocionalmente o indivíduo

que lamenta, cujo peito (enquanto centro das emoções) é comparado a um alvo tão perfurado por “frechadas” que não oferece outros espaços que não os já atingidos. Na segunda parte, a capacidade “destrutiva” do olhar decantado é comparada à capacidade de elementos com potencial de letalidade, como balas de carabina e de revólver, automóveis, venenos e facas. O evidente exagero das comparações anula qualquer possível efeito negativo sobre a construção da imagem desse olhar pelo ouvinte, visto que são comparações inverossímeis; na verdade, esse exagero tem efeito de elogio, uma vez que ressalta, repetidamente, o poder exercido pela pessoa apenas com a expressão de seus olhos. A canção assume, assim, caráter admirativo e, considerando-se as marcas de enunciação, de galanteio.

A letra da canção segue adiante, conforme audição do fonograma selecionado:

Tiro ao Álvaro

Parte A

- 1 De tanto leva frechada do teu olhar
- 2 Meu peito até parece sabe o quê?
- 3 Táubua de tiro ao Álvaro.
- 4 Não tem mais onde furar.
- 5 Não tem mais.

Parte B

- 6 Teu olhar mata mais do que bala de carabina,
- 7 Que veneno “estriquinina”,
- 8 Que peixeira de baiano.
- 9 Teu olhar mata mais que atropelamento de automóver.
- 10 Mata mais que bala de revórver.

(sussurrado ao fim): Saiu bom.

A letra da canção pode ser dividida em duas partes, demarcadas pela mudança de tópico (a primeira trata do “peito” do narrador, e a segunda, do “olhar” do narratário) e, no plano musical, pelas alterações no acompanhamento e na

densidade da linha melódica do canto, com frases mais longas e aceleradas entre os versos 6 e 10.

O sujeito da narração, para este samba de Adoniran, é instaurado pelo pronome possessivo “meu”, associado ao “peito” do narrador, e pela interpelação interrogativa ao final do verso 2 (“sabe o quê?”, pressupondo uma segunda pessoa interpelada, “tu”, e uma primeira que interpela, “eu”). O conteúdo narrado é a ação do olhar do narratário, metaforizada pela expressão “flechada”, sobre o estado emocional do narrador. Esse estado emocional é recoberto figurativamente pela expressão “meu peito”, e, num segundo momento, por comparação, pela ideia de “alvo” das flechas atiradas. Em relação ao narratário, o narrador se situa como sujeito de estado, passivo e objetificado, desativado pelo impacto visual que o outro lhe causa. Importante considerar, também, que a interpelação interrogativa citada cria o efeito de discurso em presença, dando ideia de proximidade do narratário. Essa condição será retomada adiante, nas conclusões deste subcapítulo.

A força subjetal está no olhar do “tu”. Assim, é o olhar do narratário quem tem a competência do fazer, que nesse caso consiste em furar o alvo (peito do narrador). O narrador torna-se apassivado, assumindo as funções de objeto, na forma metonímica do peito. O olhar do narratário detém alto poder de destruição, conforme a letra; portanto, apresenta uma alta competência, instruída pela forte tonicidade. No plano da extensidade, apresentam-se diversas formas de ataque, como “bala de carabina”, “veneno”, “peixeira”, “revólver”. A força do olhar é selecionada dentre todas elas como a que concentra maior tonicidade, e é convertida na competência que ele possui, no nível narrativo. Esse poder do olhar é figurativizado na ideia de olhar fatal, aquele que “mata” na literalidade, ou que seduz de forma implacável, no sentido figurado.

A intensidade do estado vivenciado aparece na oração adverbial consecutiva (“de tanto levar...”), que indica quantitativamente persistência da presença visual, pelo número elevado de intervenções do olhar (flechadas) e pelo aspecto permanentemente pungente das intervenções (aproveitando a característica sensorial das flechas enquanto objetos, penetrantes e lesivas). A intensidade e frequência dos ataques direcionam o objeto para a impossibilidade de receber mais estímulos equivalentes, expressa na metáfora espacial do “alvo”: tantas foram as flechadas que já não há mais espaço para “furar”, ou seja, não há mais como

receber o impacto sem aprofundar a lesão anterior. Ou seja: não se pode mais suportar esse impacto.

Para fins de análise, utilizaremos o gráfico tensivo proposto no artigo “Muito menos e muito mais: análise de *Nome*, de Arnaldo Antunes” (2009), de Luiz Tatit, em versão adaptada.

Figura 45 – Gráfico tensivo da positividade e da negatividade

Acompanhando a lógica dos valores tensivos apresentados pelo gráfico na figura 45, se correlacionarmos os eixos de positividade e negatividade a grandezas compatíveis com a tonicidade, constatamos a existência de duas regiões (evoluindo entre B e A, para a saturação, e entre C e D, para a extinção) em que a intensidade é tal que tende para a anulação de um dos eixos. Para Tatit,

esses pontos extremos não contribuem para a continuidade dos eventos e dos processos: a saturação por excesso de mais ou a extinção por excesso de menos provocam “pane” ou suspensão das forças tensivas. Podemos afirmar, portanto, que a atenuação de A para B e o restabelecimento de D para C constituem modulações necessárias à manutenção de um campo tensivo (TATIT, 2009, p. 51).

Se pensamos que a ação impactante do narratário (em que o investimento do olhar funciona como metonímia de seu poder de impressionar) está em contraposição com o controle passional do narrador sobre seus sentimentos,

compreendemos que a metáfora do “alvo” completamente furado pelas “flechas” recobre figurativamente a condição quase anulada do narrador de suportar o impacto, entendido como excessivo, causado pelo outro. É uma saturação de flechadas, conduzindo a uma extinção dos “espaços sem furos”, ou seja, da integridade e inteireza emocional do sujeito afetado.

Quando se crê na verossimilhança do narrado, não há solução para essa afecção: se ela possui a intensidade aguda e cortante das flechas, também possui a frequência constante que torna a situação insustentável, pois desarticula a capacidade de recuperação (restabelecimento) daquele que a sofre. Só resta a inevitável extinção, confirmada pela segunda parte da letra, e figurativizada na ideia da morte, ponto máximo da anulação do sujeito. Essa ideia é reforçada por uma isotopia de figuras potencialmente letais, às quais o olhar do narratário é comparado, sempre sendo considerado como mais mortífero. Essas figuras sucedem-se em enumeração (a bala de carabina, o veneno estricnina, a peixeira do baiano, o automóvel, a bala do revólver) até o fim da letra. Todo o plano do conteúdo, nessa perspectiva, trabalharia com a noção de saturação do impacto negativo e extinção da resistência emocional subjetiva.

A simples descrição das relações entre os actantes no plano narrativo mostra uma situação intensa, de contornos aparentemente dramáticos e insolúveis, e pode dar a entender que a canção de Adoniran tem caráter passional ou melodramático. Mas uma série de marcas enunciativas indica a não adequação entre a interpretação literal e restrita desse discurso passional e a forma como o enunciador dele se apropria no corpo do texto. Propusemos, anteriormente, a hipótese de que o desenvolvimento discursivo da canção de Adoniran é pautado pelo exagero. As figuras utilizadas pelo enunciador para recobrir a temática da força da impressão causada pelo olhar do narratário são marcadas pelo aumento da intensidade semântica, podendo ser definidas como hipérboles. É o caso da comparação da ação do olhar com a flecha e outras armas potencialmente letais. José Luiz Fiorin entende o funcionamento da hipérbole da seguinte maneira:

A hipérbole é o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa, ao perceber a superlatividade da expressão. Na hipérbole, diz-se mais para significar menos, mas, por isso mesmo, enfatiza-se o que está sendo expresso. Trata-se, portanto, de uma difusão semântica: o menos projeta-se sobre o mais; em outras palavras, a expressão mais intensa engloba também a menos intensa (FIORIN, 2014, p. 75).

A partir da contribuição de Fiorin, sobretudo da noção de que, na hipérbole, se diz “mais para significar menos”, fortalece-se a hipótese de que o sentido da canção de Adoniran deve ser entendido no contexto do “menos” que se projeta sobre o “mais”. Isso afasta a possibilidade de uma abordagem que assuma como verossímil toda a intensidade exposta na letra. Assim, a ênfase na letalidade do olhar do narratário, na segunda parte, expande e chama a atenção para uma propriedade desse olhar, que é de cativar, imobilizar ou ferir as pessoas.

Também podemos questionar a adesão do enunciador à intensidade do conteúdo do enunciado por meio da análise do vocabulário empregado. As expressões utilizadas para descrição do olhar como agente causador de mortes remetem a figuras prosaicas, incomuns para discursos que abrigam temas tipicamente passionais, como vida e morte, e sofrimento. A especificação do tipo de arma para as balas (carabina e revólver), do tipo do veneno (estricnina), do tipo de faca (peixeira de baiano) e do tipo de causador de acidente (automóvel) são informações que se agregam ao discurso de forma cumulativa, mas dispersiva, fazendo com que a atenção recaia mais sobre a inusitada enumeração que sobre o impacto psicológico enfatizado pela comparação.

O nível de linguagem empregado também é ponto de apoio para a hipótese do distanciamento do enunciador em relação ao potencial passional do enunciado. As rimas inusitadas, a paralisação da sequência argumentativa com a introdução de articulador discursivo oral (“sabe o quê?”), o uso de variantes vocabulares (“táubua” para tábua) e mesmo de erros cômicos de pronúncia (“Álvaro” por alvo) direcionam o foco de atenção do enunciatário para o plano da expressão, sem que se possa apontar, nesses casos, uma correspondência com os sentidos encaminhados pelo plano do conteúdo.

Estabelecidas as considerações no plano da letra, importa ressaltar que o principal fator de reforço da hipótese de uma enunciação marcada pela hipérbole e pela não adesão do enunciador à verossimilhança do conteúdo que enuncia será a análise do plano da melodia, que se inicia neste ponto.

“Tiro ao Álvaro”, como citado, foi regravada para o LP *Adoniran e convidados* pelo próprio compositor em dueto com Elis Regina (BARBOSA; MOLES, 1980). Entretanto, mesmo uma audição desatenta da canção evidencia que Adoniran faz apenas interferências pontuais, cabendo a Elis conduzir a linha do canto durante

todo o fonograma. Por essa razão, na construção do diagrama melódico, será considerada a linha do canto realizado por Elis, tanto na parte *A* quanto na parte *B*. A construção do diagrama incorporando, por exemplo, as frases iniciais introdutórias cantadas por Adoniran implicaria a utilização do dobro da amplitude de tessitura, o que evidentemente falsearia a análise das características de estilo da composição.

O samba é executado na tonalidade de Bb maior, em compasso 2/4, e engloba introdução, refrão, segunda parte, coda e interferência acidental pós-gravação mantida pela produção (o famoso “saiu bom” de Adoniran), que não será levada em consideração na análise. O refrão, executado sempre por duas vezes consecutivas, será identificado como parte *A*, e a segunda parte, que é executada após as ocorrências do refrão, como parte *B*. A macroestrutura da canção pode ser esquematizada conforme diagrama da figura 46, abaixo:

Figura 46 – Macroestrutura da canção “Tiro ao Álvaro”

A introdução do samba consiste em dois ataques de acordes de cavaquinho (dominante e tônica) e posterior entrada da voz de Adoniran em andamento mais lento, cantando o primeiro verso, acompanhada de floreios do instrumento. Logo em seguida, o acompanhamento executa, já dentro da pulsação do tema, o acorde fundamental, por dois compassos. Nos dois compassos seguintes, entram os instrumentos percussivos, e, em seguida, a voz de Elis Regina cantando o primeiro verso. A figura 47 apresenta as duas frases musicais correspondentes aos versos 1 e 2.

The image shows a musical score for the song "Tiro ao Álvaro". It consists of a 12-staff system. The notes on the staves are G, Gb, F, E, Eb, D, Db, C, B, Bb, A, Ab, G, Gb, F. The lyrics are: "De tan le fre xa do teu pa quê? to da o pei a re ce be o sa lhar Meu". The chords are: Bb, G7, Cm, F, Bb, Bb/Ab. The phrases are labeled "Frase 1" and "Frase 2". The syllables "vã" and "tê" are circled in red.

Figura 47 – Frases 1 e 2 de “Tiro ao Álvaro”

Dentro de um espectro reduzido de tessitura, de apenas 15 semitons (descontadas as intervenções complementares de Adoniran Barbosa, cantadas uma oitava abaixo), a linha melódica desenvolve-se valorizando as inflexões entoativas dos segmentos de fala. As frases 1 e 3 são divididas no canto e no arranjo por breques, que reforçam a tendência prossecutiva dos segmentos criados por essa divisão. As sílabas circuladas em vermelho são entoadas de forma seca e breve, e o cavaquinho e a percussão param, dando espaço a um ataque isolado do baixo do violão. O acompanhamento regular é retomado no compasso seguinte.

Essa opção de arranjo cria um sentido de subdivisão nas frases melódicas, fazendo com que a ascensão da altura em “levá” e “até” funcione como um tonema suspensivo, solicitando resposta com fechamento na frase seguinte. Como o tonema finalizante da frase 2 também é suspensivo, para valorizar o caráter interrogativo do texto verbal (“sabe o quê?”), as ocorrências anteriores funcionam como antecipação dessa pergunta, fazendo com que todo o conjunto formado pelas frases 1 e 2 sirva de preparação para a entrada em cena da “táubua de tiro ao Álvaro”, metáfora central da letra. Apenas o tonema de resolução da frase 2 é descendente, com seu caráter asseverativo complementando o sentido do verbo “levar”, na primeira parte da frase (na verdade, o segmento asseverativo “frechada do seu olhar” compõe o conjunto da interrogação como pressuposição necessária: é preciso afirmar a ação das flechadas para construir a pergunta sobre o que elas causam ao sujeito).

Além dos recursos entoativos, as frases 1 e 2 também apresentam recorrências temáticas, destacadas pelos trapézios que recortam células nos diagramas. Embora ligeiramente diferentes entre si, essas células apresentam similaridades de construção, com um amplo salto inicial, oscilações de semitom na região média da tessitura e finalização ascendente. A recorrência de tais similaridades funciona como fator de desaceleração da percepção, pela previsibilidade e, conseqüentemente, como contraponto à intensidade da comparação descrita na letra.

Os segmentos recortados na figura 47 incluem dois termos intensificadores, “tanto” e “até”, elementos fundamentais para a construção linguística da ideia de impacto do olhar do narratário. Entretanto, dentro das células rítmicas assinaladas, eles tornam-se elementos de apoio de estruturas repetitivas, perdendo, nessa relação com a entoação melódica, parte de sua força semântica. Além disso, a aliteração produzida pela insistência com o fonema [t] (t_{an}to, pei_to, a_té) contribui para o efeito de sentido de reiteração, de caráter distensivo.

Figura 48 – Frases 3, 4 e 5 de “Tiro ao Álvaro”

As frases 3 e 4, apresentadas na figura 48, apresentam a resposta verbal e musical à indagação proposta pelo final da frase 2, que, incidindo sobre o conteúdo anterior, perfaz a seguinte formulação de sentido: “você sabe com o que meu peito parece de tanto levar flechadas de seu olhar?”. Por se tratar de uma resposta, a figurativização entoativa privilegia a curva descendente da melodia, gerando o efeito

de sentido de asserção. É o que se pode verificar quando são tomadas as notas mais prolongadas nessas frases, circuladas em vermelho. Essas notas da melodia do canto funcionam como ponto de referência da memória auditiva, demarcando a direção das flutuações melódicas. Como se pode constatar no diagrama pelas setas, o sentido é descendente, tanto nas frases tomadas como um todo quanto nos tonemas (o efeito da sílaba “fu”, na frase 4, é breve demais para ser considerado). Mesmo a ligeira cesura entoativa na frase 3, separando “táubua” de “tiro ao Álvaro”, que dá destaque aos dois termos pronunciados de maneira inusitada, gera dois segmentos com tonemas descendentes, de valor assertivo. Assim, o trecho composto pelas frases 3 e 4 funciona como fechamento entoativo do trecho anterior.

A frase 5 é entoada apenas entre as duas ocorrências do refrão. Na primeira vez, é Adoniran quem a entoa, em registro uma oitava mais grave que o de Elis, que se encarrega da segunda realização. Ela funciona como uma frase de passagem, elevando a melodia da nota tônica para a região mais aguda, para criar a expectativa de continuidade. Além disso, ela reitera o conteúdo do “limite” atingido pelo sujeito narrador, no plano da letra (“não tem mais onde furar”), agregando-se à tendência de valorização das recorrências na canção.

Figura 49 – Frases 6, 7 e 8 de “Tiro ao Álvaro”

Na parte *B* da letra, que se inicia nas frases transcritas na figura 49, versos mais extensos produzem maior densidade fonética, acelerando o ritmo da dicção. Sua organização melódica, no entanto, apresenta regularidades desaceleradoras,

que podem ser observadas na formação de células, representadas, na figura 49, pelos trapézios em destaque. Cada uma dessas células está associada a um item de uma enumeração tematizante: bala de carabina, veneno estricnina, peixeira de baiano. As células formadas nas frases 6 e 7 apresentam, além disso, caráter asseverativo, garantido pelos tonemas descendentes que as finalizam. A enumeração, afinal, é uma forte afirmação, ainda que hiperbólica, do poder atribuído ao olhar do narratário. A terminação da frase 8 é ascendente, modificando ligeiramente seu desenho, para provocar a expectativa de continuidade da enumeração, contemplada pelas frases 9 e 10.

Dentro do mesmo projeto de exploração dos recursos da tematização, as frases 9 e 10 também apresentam células iterativas, recortadas pelos trapézios nos diagramas da figura 50. A enumeração temática de itens que recobrem figurativamente a noção de letalidade prossegue com o atropelamento de automóvel e a bala de revólver, mas as células regulares não coincidem exatamente com os segmentos linguísticos dessas figuras, o que não invalida sua função de estabelecimento de recorrências. A última célula, indicada pela seta descendente, tem uma configuração diferente, pois se presta também à função de fechamento entoativo da composição. Embora com desenho semelhante aos das outras células, há um percurso mais longo de descenso, com mais sílabas, que são entoadas com maior duração, marcando a gradativa chegada da melodia à nota tônica de descanso. Esse procedimento acentua seu caráter conclusivo.

Figura 50 – Frases 9 e 10 de “Tiro ao Álvaro”

Após duas realizações da sequência A – A – B dentro do tema da canção, com acréscimo de segunda voz de Elis na segunda apresentação do tema, o acompanhamento harmônico recupera a sequência de acordes das frases 4 e 5 para o desenvolvimento de linha melódica em melisma pela intérprete, até o encerramento.

A observação de uma particularidade do canto pode ajudar na compreensão da adequação das escolhas de interpretação e reforçar a pertinência dos parâmetros de análise empregados até aqui. As três células transcritas na figura 50 apresentam, como as das frases anteriores da parte *B*, desenho melódico descendente, mas são recortadas em pontos sensíveis da entoação: na passagem da primeira para a segunda, há divisão da palavra “automóver”, e, no interior da segunda célula, há uma continuidade entoativa entre a frase 9 e a frase 10, que segmenta esta última em duas partes. Essa configuração abre duas possibilidades de interpretação para a enunciação enunciada, que se apresentam como escolhas legítimas e coerentes. A primeira possibilidade é a emenda entre a frase 9 e a frase 10 (“que atropelamento de automóver, mata mais // que bala de revólver”); dessa maneira, a dicção valoriza a recorrência temática, apostando no efeito de sentido de reiteração, presente em todo o texto. A segunda possibilidade é o estabelecimento de uma cesura, com atraso da emissão da sílaba “mata” (“que atropelamento de automóver, // mata mais que bala de revólver”); dessa forma, o recorte entoativo da fala seria prestigiado, reforçando unidade linguística de sentido e valorizando o efeito locução da frase de fechamento.

A inteligência musical de Elis Regina e sua refinada compreensão intuitiva das características do discurso cancional permitiu à intérprete o aproveitamento de ambas as possibilidades. De fato, na audição do fonograma, percebe-se que Elis, ao cantar pela primeira vez a parte *B*, faz a emenda entre dois versos solicitada pela unidade da célula melódica. Entretanto, ao cantar pela segunda vez, ela atrasa a dicção da palavra “mata”, construindo um intervalo que demarca as fronteiras das duas asserções. Essa escolha de interpretação de Elis ilustra bem o salto de qualidade que era capaz de imprimir às composições que gravava, e talvez possa ajudar a explicar a força persuasiva de “Tiro ao Álvaro”, que fez com que a canção se tornasse carro-chefe do LP.

Além desse detalhe de interpretação, cabe também ressaltar que Elis Regina conseguiu perceber o caráter não passionalizante da relação entre letra e melodia

na composição. A entoação cristalina, natural e suave, mesmo nas notas mais agudas, retirou a impressão de esforço de emissão, característica das canções passionais, atenuou a carga tensiva dos prolongamentos vocálicos, tornando-os meros “marcos” de direção da melodia, e ainda adicionou mais brevidade às já breves sílabas dos breques, reforçando seu efeito de sentido.

As escolhas de Elis indicam que sua compreensão da canção veio ao encontro das potencialidades figurativas e temáticas nela inscritas. Em “Tiro ao Álvaro”, o sujeito da enunciação não parece aderir a um comportamento queixoso ou lamentoso em relação à situação narrada. Ao contrário, parece que seu estado psicológico contraria a gravidade hiperbólica que o enunciado atribui ao poder de presença visual do narratário. Considerando essa hipótese, os recursos de tematização, geralmente associados a situações de conjunção do sujeito com o objeto e celebração dessa conjunção, não apenas atenuam consistentemente qualquer percepção de passionalidade contida nas sugestões linguísticas como também oferecem outras sugestões de interpretação do material verbal.

O modelo de integração entre letra e melodia da tematização é característico de canções que apontam situações de conjunção entre o sujeito e o objeto, associando-se muitas vezes à afirmação ou celebração dessa conjunção. A tematização, na canção analisada, funciona como uma orientação enunciativa que, numa primeira aproximação, parece se distanciar dos aspectos emotivo-passionais do conteúdo da letra, que narra a submissão do sujeito a um olhar que o fere. Se tomássemos a interpretação das afirmações contidas na canção como verossímeis, não seria possível compreender a integração dos dois planos de linguagem. Entretanto, se as indicações temáticas do enunciador forem tomadas como referência, podemos pensar que há um plano possível de conjunção sujeito-objeto, que depende da compreensão do caráter hiperbólico das construções na letra.

Como vimos anteriormente, a hipérbole estabelece uma relação entre dois elementos, de forma que “a expressão mais intensa engloba a menos intensa”. Quando nos referimos a uma pessoa com nervos de aço, não significa que o metal componha seu sistema nervoso, mas sim que a frialdade ou rigidez do aço possa ser comparada à impassibilidade das reações dessa pessoa, como se seu sistema nervoso oferecesse uma resistência às afecções comparável à de um metal. Da mesma forma, na canção de Adoniran, quando se afirma que o olhar do sujeito narratário “mata” (sentido mais intenso) significa que ele é capaz de atingir as

pessoas (sentido menos intenso), por sua beleza, expressividade ou penetração. Por esse raciocínio, podemos também inferir que o narrador projeta essa afecção que sofre do olhar do narratário (menos intenso) sobre a ideia de sofrimento insuportável (mais intenso). Assim, se pensarmos que, por detrás do exagero da situação emocional descrita e da capacidade assassina do olhar, subjaz o encanto desse próprio olhar, como o elemento que interessa enfatizar, podemos pensar que é perfeitamente possível o estado de conjunção entre o sujeito e o objeto, nesse caso, de admiração, o que justificaria a abordagem temática, descontraída e leve na enunciação. Além disso, considerando a condição sugerida de narração em presença (pelo recurso à oralidade na interpelação “sabe o quê”), reforça-se a hipótese de que se trata de um sagaz e divertido galanteio, por meio da sedução: compreendidas como hipérboles, as comparações reforçam a imagem positiva de magnificência e poder do sujeito elogiado. Dessa forma, contempla-se também a presença do modelo da figurativização como orientação dominante da evolução da melodia nesse samba.

3.7 “Prova de carinho”

A canção “Prova de Carinho”, de Adoniran Barbosa e Hervê Cordovil, relata o esforço de um músico em mostrar a sua amada que é confiável e digno de sua afeição. É uma canção curta e simples em sua estrutura melódica, mas muito bem estruturada em sua relação melodia/letra.

Em sua obra *A cidade, a noite e o cronista*, Maria Izilda Santos de Matos faz menção a “Prova de carinho” como composição que Adoniran fez para sua esposa, Matilde, informação confirmada em diversas outras fontes²⁰. A pesquisadora afirma que, nesse samba de Adoniran, “a ironia se apresenta uma vez que cavaquinhos não possuem a corda mi” (MATOS, 2007, p. 161). Essa constatação sobre o instrumento procede do ponto de vista técnico²¹ e cria, de fato, uma contradição na letra. Entretanto, a contradição não se configura necessariamente como uma escolha irônica do enunciador. Se se admite essa hipótese, é preciso verificar a existência de marcas de enunciação que direcionam o enunciatário para uma percepção de ironia similar à que foi apontada em “Conselho de Mulher” e “Samba do Arnesto”.

A ironia é, de fato, uma das características de muitos dos sambas de Adoniran, mas não é possível considerá-la presente em toda e qualquer composição que tenha criado. Nem toda canção assimila, em sua estrutura, o conjunto integral dos traços que caracterizam a produção de um determinado autor, e isso constitui, em grande parte, a riqueza cultural e artística do material por ele produzido. Assim, Adoniran compôs sambas irônicos e bem-humorados, mas também canções com temáticas amorosas, como “Prova de carinho”. Para que aceitássemos um efeito irônico, que no caso desta canção transformaria completamente o sentido da letra e da melodia, seria preciso que as marcas da enunciação enunciada negassem as afirmações contidas no enunciado, e que isso fosse perceptível para o enunciatário. Portanto, para avaliar o efeito supostamente irônico da contradição de sentido presente na letra, é preciso saber se o enunciador escolhe a contradição produzida

²⁰ Cf. CAMPOS JR., 2009, p. 386; MUGNAINI JR., 2002, p. 128.

²¹ Há, de fato, determinadas afinações de cavaquinho que utilizam uma corda “mi”. Esse fato não muda, entretanto, o ponto central de nossa argumentação, pois a questão não é saber qual foi o cavaquinho ou a afinação utilizados pelo sujeito lírico, e sim sua intenção persuasiva considerando o todo da canção, que consideramos não ser irônica.

pela referência à corda “mi” como elemento de produção de sentido, investindo em sua relevância dentro da organização textual do todo da canção. O desenvolvimento da análise, ao explorar as marcas da enunciação na letra e na sua relação com a melodia, pode oferecer elementos para iluminar essa questão.

Primeiramente, cabe propor uma visão global do texto cancional, considerando suas partes principais e suas soluções de arranjo. O diagrama da figura 51 esquematiza a macroestrutura de “Prova de carinho” conforme o fonograma base da análise (BARBOSA; CORDOVIL, 1974), segunda faixa do lado B do primeiro LP de carreira de Adoniran.

Figura 51 – Macroestrutura de “Prova de carinho”

O fonograma analisado apresenta uma divisão do tema em apenas duas seções, a introdução e o tema (cantado), que pode ser dividido em duas partes principais, o refrão (indicado no diagrama como parte *A*) e a segunda parte, mais extensa (indicada no diagrama como parte *B*). A gravação começa com um solo de cavaquinho até a entrada do vocal de Adoniran, que canta o refrão com o acompanhamento dedilhado desse instrumento. Após a primeira ocorrência do refrão, entram os outros instrumentos da base harmônica e o coral, cantando novamente a parte *A*. Em seguida, Adoniran canta a parte *B*, e essa alternância (parte *A* – parte *A* – parte *B*) persiste até o fim da canção, que acontece em *fade out*.

Para efeitos de análise, subdividimos a parte *B* em mais duas subpartes, totalizando, na estruturação dos diagramas melódicos, três figuras. Assim, figura 52 traz o refrão da canção, a figura 53 traz a primeira metade da segunda parte e a figura 54 traz a segunda metade. Os diagramas seguem adiante, conforme a divisão proposta:

C#						
B#						
B			cavaqui			
A#				nho		
A					Fiz uma alian	
G#	Com a cor	do meu		ça		de ca
G						
F#				pra		prova
F						
E		da				
D#				e		
D						
C#		mi				rinho.
B#				la,		

C#m (C#7) F#m G#7 C#m

Frase 1 Frase 2 Frase 3 Frase 4

Figura 52 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Prova de carinho”

C#			tenho			pode mais	
B#							
B				que per		não	
A#		natas					
A		re		der,		quinho	Já
G#	Quantas se		Eu		va		ge
G							mer.
F#				Pois meu ca			
F							
E							
D#							
D							
C#							
B#							

C#m C#7 F#m B E G#7

Frase 5 Frase 6 Frase 7 Frase 8

Figura 53 – Frases 5, 6, 7 e 8 de “Prova de carinho”

C#						
B#						
B			tive			
A#				que		
A			Eu	fa	dar a pro	
G#		ficio			va	
G						bem
F#		cri		Para	pra	Do meu
F						
E	Quanto sa					
D#			zer,		e	
D						
C#					la,	
B#						rer.

C#m C#7 F#m G#7 C#m

Frase 9 Frase 10 Frase 11 Frase 12

Figura 54 – Frases 9, 10, 11 e 12 de “Prova de carinho”

Nessa canção, o uso da tessitura é menos amplo que em outras canções de Adoniran Barbosa. A amplitude tonal totaliza uma oitava acrescida de meio tom (14 linhas no diagrama). O modelo de integração letra-melodia predominante é o da figurativização, que se evidencia pela força das asseverações nas figuras 52 e 54. A figura 53 traz a melodia em uma faixa mais aguda da tessitura e com menor tendência à finalização descendente. Mas é possível pensar, no contexto da letra, que a característica de suspensão desse trecho é uma preparação para a força da asserção final, no trecho seguinte. Além disso, a frase enunciada nos versos que compõem a figura 53 tem caráter exclamativo (“quantas serenatas!”), o que justificaria a elevação da curva melódica, por analogia ao procedimento entoativo da fala natural.

No arranjo do fonograma estudado, o andamento do samba é acelerado, sem prolongamento das notas que incidem em terminações dos versos. Há saltos intervalares ascendentes e descendentes em todas as partes da canção, não muito acentuados (o maior é um salto de quinta). Por essas razões, os aspectos de passionalização da melodia estão atenuados, mas não se pode dizer que não estejam presentes, apenas que não se evidenciam. Esses aspectos sobrevivem recessivamente na forma dos saltos intervalares e dos graus conjuntos, que aparecem na curva melódica das frases. Pode-se verificar, entretanto, entre as figuras 53 e 54, processo similar à gradação melódica, construído pelas terminações das frases que perfazem sentido descendente, a partir da frase 5 até a 12, com a sequência de notas B – A – A – G# – G# – D# – C – C#. Como a gradação é recurso complementar do modelo de expansão, no que tange à identidade de seus elementos²², podemos compreender essa tendência em “Prova de carinho” como indicativa de uma conjunção que depende de um tempo para se realizar (são necessárias as ações citadas de perda de serenatas e sacrifício para a conquista da pessoa amada).

Há também traços de tematização na canção, evidenciados na repetição do refrão, no regime acelerado de execução e na recuperação de motivos entre as figuras 53 e 54, no início das frases musicais, destacados na figura 55, abaixo:

²² Cf. TATIT; LOPES, 2008, p. 26.

Figura 55 – Repetição de motivos na segunda parte da canção “Prova de carinho”

Trata-se, assim, de uma canção em que predomina a figurativização na compatibilidade melodia-letra, com a passionalização como recessiva e a tematização como residual. Por essa razão, considera-se produtivo para a análise investir nos modos como as inflexões da fala são recuperadas na melodia de voz construída. Essas inflexões devem se relacionar aos aspectos de conteúdo da letra, estudados a seguir.

A letra de “Prova de carinho”, conforme transcrição do fonograma, segue adiante.

Prova de carinho

Parte A

- 1 Com a corda mi
- 2 Do meu cavaquinho
- 3 Fiz uma aliança pra ela
- 4 Prova de carinho

Parte B

- 5 Quantas serenatas
- 6 Eu tenho que perder
- 7 Pois meu cavaquinho
- 8 Já não pode mais gemer
- 9 Quanto sacrifício
- 10 Eu tive que fazer
- 11 Para dar a prova pra ela
- 12 Do meu bem-querer

Na análise dos elementos da letra da canção, percebe-se a presença de dois actantes principais: um "eu", sujeito e narrador, e o objeto de afeição indicado pelo pronome "ela", que funciona como um destinador julgador, a quem esse primeiro sujeito busca provar sua confiabilidade (daí a "prova" de carinho a ser produzida). Essa busca configura um programa narrativo de conquista amorosa. Objeto de afeição do programa narrativo, o sujeito a ser conquistado só o será por meio da persuasão, que depende do sucesso da performance do sujeito da afeição.

A letra de "Prova de carinho" mostra, assim, o narrador como destinatário-sujeito em relação contratual com um destinador manipulador pressuposto (o próprio "eu" que impõe a si mesmo sacrifícios). O destinatário projeta, a partir de seu fazer interpretativo, uma situação de espera fiduciária, acreditando nos valores doados pelo manipulador pressuposto. Entre esses valores, inclui-se a prova da afeição sentida, por meio dos sacrifícios. O destinatário entende que sua imagem de confiabilidade está, por alguma razão, abalada, ou pode ser abalada em algum momento, e que é preciso realizar o programa narrativo de renúncia para corrigir esse abalo. A ação do narrador-sujeito pressupõe a aprovação dessa renúncia e a consequente sanção cognitiva, pelo reconhecimento, e pragmática, na forma da conjunção com o objeto de afeição e os valores nele investidos (o carinho e o bem-querer).

Há, portanto, na improvisação da aliança com a corda do cavaquinho, uma aceitação do dever proposto pelo destinador manipulador. A aliança figurativiza, no plano do discurso, o reforço do compromisso, segundo os valores assumidos pelo destinatário, simbolizando a união dos amantes. Por outro lado, o destinatário encontra-se apto a realizar outro programa narrativo: a execução de serenatas com apoio de seu cavaquinho. Esse programa será inviabilizado pela desativação do elemento adjuvante, que é o instrumento musical. A estrutura da canção indica que há dois programas narrativos excludentes: não é possível fazer serenatas e, ao mesmo tempo, manter o dever de confiança exigido pelo relacionamento amoroso. Há, entretanto, resistência à perda da possibilidade de fazer serenatas, expressa na noção de "sacrifício". Verifica-se, assim, uma disputa de valores: o destinador manipulador pressuposto confronta o destinador axiológico social-comunitário que se identifica, de forma transcendente, com as injunções culturais e sociais de

celebração, festa e prazer. O cavaquinho figurativiza, no plano do discurso, enquanto imagem, esses valores dos quais o sujeito precisa se desvencilhar.

Configura-se uma situação de conflito entre os programas narrativos: a realização das serenatas fica comprometida pela impossibilidade de execução do cavaquinho sem a corda mi. Assim, a execução de um programa narrativo depende da limitação de outro, por escolha do sujeito. Essa escolha é vista como um dever ("tive que fazer") e um sacrifício ("quanto sacrifício"), recompensado pela aquisição de competência modal suficiente para persuadir a pessoa amada a realizar a sanção positiva. Segundo o dicionário Houaiss, o sacrifício seria "renúncia voluntária ou privação voluntária por razões religiosas, morais ou práticas" (HOUAISS, 2009). Importante notar, nesse caso, que é uma ação "voluntária", ou seja, que tem origem na vontade do sujeito, e que envolve as ideias de "renúncia" ou "privação", isto é, de redução das possibilidades do mesmo. A ação de abrir mão das serenatas ao desabilitar o cavaquinho para mostrar afeição à pessoa amada atribui credibilidade à imagem do sujeito perante o destinador julgador.

Do ponto de vista das modalidades do fazer, é possível compreender os elementos que atuam sobre a escolha do sujeito: em relação às serenatas com o cavaquinho, ele pode fazer, sabe fazer e quer fazer, mas deve não fazer; em relação à produção da aliança com a corda do cavaquinho, ele pode fazer, sabe fazer, quer fazer e deve fazer. Assim, a modalidade exotática do *dever fazer* instaura um sujeito virtual em sintonia com os valores do destinador.

É significativo que ocorra a transformação do elemento material associado à produção de serenatas em elemento material associado à confirmação simbólica do vínculo de confiança do casal. Não se trata apenas de oferecer uma aliança como prova de afeição: trata-se de oferecer um "sacrifício", ou seja, de estabelecer, pela própria vontade do sujeito (como dever assumido) uma privação de um objeto-valor em nome da aquisição de outro objeto. A modalidade do *dever fazer* instaurada pelo contrato fiduciário é correlata à modalidade do *dever não fazer* que se aplica à participação nas serenatas.

Observando os diagramas musicais, pode-se verificar que a tensão entre as duas possibilidades de escolha do sujeito relaciona-se com a construção entoativa da melodia. Os elementos ligados à atuação do sujeito como músico, que precisam ser desativados para que se instaure o *dever fazer*, aparecem associados a modulações entoativas de suspensão, funcionando como um programa de acúmulo

de tensão para a posterior inflexão conclusiva, que caracteriza a asseveração. Assim acontece no refrão, em que há uma ascendência da melodia na referência ao cavaquinho (“do meu cavaquinho”); em toda a primeira metade da segunda parte, de caráter exclamativo, que faz referência às serenatas perdidas e à impossibilidade de o cavaquinho cumprir sua função (“quantas serenatas / eu tenho que perder / pois meu cavaquinho”...); e na segunda metade da segunda parte, quando se faz menção do sacrifício realizado (“quanto sacrifício / eu tive que fazer”). Como esse “sacrifício” estende-se no tempo (o quantificador “quanta” associado a “serenata” constrói a ideia de sucessão de ausências nesses eventos) e remete à busca de um bem maior, que é a persuasão da pessoa querida, o recurso da gradação na segunda parte fica respaldado pelo sentido conjuntivo global da narrativa, que foca principalmente a prova de amor e seu efeito sobre a união dos amantes.

Por sua vez, os elementos associados à performance do sujeito para obter competência modal para o contrato fiduciário aparecem associados a modulações entoativas descendentes, que são, enquanto tonemas, de caráter conclusivo. Assim acontece com os versos “fiz uma aliança pra ela” e “prova de carinho”, do refrão; e os versos “para dar a prova pra ela” e “do meu bem-querer”, da segunda parte, justamente os que finalizam esses segmentos da canção.

As figuras 56, 57 e 58 abaixo indicam as tendências entoativas descritas. Nessas figuras, as ascendências são representadas pelas setas em vermelho, e as descendências, pelas setas em preto.

Figura 56 – Ascendências e descendências no refrão de “Prova de carinho”

Figura 57 – Ascendências e descendências na segunda parte de “Prova de carinho” – 1

Figura 58 – Ascendências e descendências na segunda parte de “Prova de carinho” – 2

As alternativas de interpretação da canção “Prova de carinho” associam-se aos elementos indicados pela análise empreendida, e atualizam-se nas diferentes escolhas de arranjo verificadas nas gravações do *corpus*. No fonograma lançado em 1974, no LP *Adoniran Barbosa*, o próprio autor interpreta seu samba, com o apoio de um coral. Vimos que o regime de execução desta canção é acelerado, o que contribui para uma atenuação dos elementos associados à passionalização. Nesta primeira versão, entretanto, o arranjo opta por uma desaceleração inicial sem a base rítmica (na introdução e no primeiro refrão), valorizando as inflexões vocais nesse trecho. Essa opção, em nossa interpretação, contribui para uma reativação dos elementos passionais, ainda que eles não se tornem dominantes. O resultado estético é a percepção mais acentuada da tensão entre a necessidade da renúncia às serenatas e a disposição de comprometimento com a pessoa amada.

O segundo fonograma estudado (BARBOSA; CORDOVIL, 1980), lançado no LP *Adoniran e convidados*, consiste em interpretação em que o refrão é cantado pelo autor, e a segunda parte pela cantora Vânia Carvalho. O arranjo é mais acelerado, e não há a parte inicial sem percussão rítmica. Há, assim, em nossa interpretação, atenuação dos aspectos de tensão que aparecem recessivamente na primeira gravação. Note-se que uma das escolhas de arranjo no segundo fonograma estabelece inteligente diálogo com os efeitos de sentido autorizados pela estrutura da letra. Ao cantar o refrão pela terceira vez, Vânia Carvalho elimina os versos finais, que dão sentido de finalização conclusiva, graças às inflexões de asseveração. A frase fica em suspenso, e esse efeito de suspensão provoca um vazio que é preenchido justamente por um solo de cavaquinho. O ouvinte é surpreendido por uma incompletude, e sente falta do trecho da letra em que o cavaquinho é interditado pela produção da aliança; ao mesmo tempo, ouve o cavaquinho “gemer” durante o tempo musical desse trecho de letra. É como se a própria música recusasse o sacrifício imposto pela condição do ser apaixonado e insistisse em sua permanência na memória afetiva do sujeito. Deve-se observar que, nas duas versões, o arranjo é finalizado em *fade out*, o que dá a ideia de continuidade circular e permanência para além do tempo do fonograma. No primeiro fonograma, essa opção provoca um sentido de continuidade do canto do refrão; no segundo fonograma, associa-se ao gemido do cavaquinho.

Cabe ressaltar, por fim, que em nenhum dos dois fonogramas estudados há elementos que apontem para a desativação das inflexões entoativas que garantem as forças das asserções e das preparações verificadas na análise dos segmentos. Em ambas as versões, os arranjos prestigiam o núcleo de identidade da canção em seus aspectos figurativos, e isso garante a força persuasiva do samba enquanto texto cancional, pois privilegia a voz que fala (e convence) em relação à voz que canta. Como esses aspectos figurativos desenvolvem-se em torno de asseverações, e estas visam, no contexto da letra, à persuasão da mulher amada em relação à veracidade dos sentimentos do narrador, não há espaço para se pensar em ironia dentro do projeto entoativo do samba. De fato, se o cavaquinho não possui uma corda “mi”, não se evidencia, nas marcas presentes no enunciado, que o enunciador tenha conhecimento desse fato, ou que estabeleça essa contradição como forma de

desabilitar a prova oferecida por meio da aliança²³. Ainda que a informação sobre a corda “mi” não seja verídica, o narrador parece crer nela, as marcas de enunciação reforçam essa crença, e o enunciado produzido tende para o reforço da confiança do enunciatário na intencionalidade afetiva do texto. Dessa forma, não procede a afirmação de que o texto seja irônico, uma vez que a enunciação enunciada e o enunciado não apontam direções diferentes de sentido: para ambas as instâncias, o cavaquinho possui uma corda “mi”.

Por outro lado, não se pode dizer que, por essa razão, “Prova de carinho” difira de “Samba do Arnesto” ou de “Conselho de Mulher” a ponto de poder ser considerada uma exceção dentro da obra do compositor. Se não está presente a ironia como marca de enunciação, é notória a exploração da temática associada às camadas menos favorecidas da população e ao modo de vida boêmio (que aparece nas duas outras canções citadas). Ademais, canções como “Malvina”, “Não quero entrar” (BARBOSA, 1975c), “Apaga o fogo, Mané” (BARBOSA, 1974d) e “Prova de carinho”, mesmo tratando de temas ligados a relacionamentos, mantêm sempre em evidência a voz que fala por detrás da voz que canta, por meio dos recursos da figurativização. Dessa forma, as situações amorosas são percebidas sempre, em primeiro lugar, como discursos possíveis na fala cotidiana, o que lhes confere verossimilhança e os aproxima dos ouvintes-alvo.

Uma última observação pode ser relevante em relação à canção. Adoniran sempre apresentou “Prova de carinho” como uma homenagem à sua esposa Matilde, com quem viveu a maior parte da vida. É o que acontece quando a interpreta no programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina (BARBOSA, 1984b). Adoniran conversa com Elis sobre seus sambas, e a cantora solicita que ele cante trechos de cada um daqueles que vai citando. Antes de “Prova de carinho”, Adoniran apresenta “Luz da Light”, que arranca gargalhadas do auditório. Em seguida, diz a Elis que cantará uma composição em parceria com Hervê Cordovil, mas adverte: “Não pode rir. Porque esse samba é bonito”. A advertência de Adoniran mostra que o cancionista percebia “Prova de carinho” como uma obra mais “séria” que “Luz da Light” e outros sambas, em que o toque de humor era

²³ “A ironia apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc. Na verdade, são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra; uma voz invalida o que a outra profere. Assim, a ironia é um tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por

componente essencial. Essa informação, por si só, poderia ser tomada, em outras abordagens, como argumento para descartar o elemento irônico supostamente presente na letra. Entretanto, a perspectiva de abordagem da semiótica tem como foco o texto e as estruturas que permitem que ele produza sentido, e prioriza o estudo dessas estruturas. Assim, o objetivo da análise imanente que a semiótica da canção empreende será sempre mostrar como a canção, a partir dos recursos que mobiliza enquanto texto sincrético acabado, diz o que diz dentro de um fonograma específico. Da perspectiva da análise semiótica, portanto, soubesse ou não o ouvinte as particularidades biográficas relacionadas a este samba, ele ainda soaria, por seus próprios méritos cancionais, como uma bem construída declaração de amor.

3.8 “Trem das onze”

O samba “Trem das Onze” é a composição mais conhecida de Adoniran Barbosa, e provavelmente a canção mais popular já produzida por um artista paulistano. O sucesso deste samba acabou por transformá-lo em patrimônio simbólico e cultural da cidade, e sua letra é uma das mais conhecidas da história dessa linguagem musical.

A imensa popularidade da canção transformou-a em clássico da música popular brasileira, regravado por diversos artistas dentro e fora do país. As gravações mais importantes e conhecidas foram as do próprio Adoniran (BARBOSA, 1974h), a dos Demônios da Garoa (BARBOSA, 1995c) e a de Gal Costa (BARBOSA, 1994), ao vivo. O autor considerava-a sua melhor composição, ao lado de “Saudosa maloca”, e a presença da canção em seus shows era obrigatória.

Lançado em agosto de 1964, o samba já havia sido apresentado aos Demônios da Garoa anteriormente, mas sofrera restrições, que culminaram em cortes na letra original e ajustes de melodia (MUGNAINI JR., 2002, p. 91). Rapidamente, a canção invadiu as rádios, tornando-se vencedora do Carnaval do Rio de Janeiro justamente no ano das comemorações do Quarto Centenário da cidade. Depois disso, o sucesso se estendeu para outras nações, com gravações em italiano, iugoslavo e castelhano, rendendo consideráveis dividendos em direitos autorais para o compositor.

Em *A canção no tempo* (1998), Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello dimensionam o sucesso do samba de Adoniran, fazendo considerações sobre as características da composição:

A singeleza quase ridícula do episódio – um indivíduo, filho único, tem que interromper um encontro amoroso para não perder o último trem, pois sua mãe não dorme enquanto ele não chegar –, cantado de forma patética nos versos de Adoniran Barbosa, é a razão principal da popularidade de “Trem das Onze”. O dilema do suburbano de Jaçanã comoveu não apenas os paulistanos, mas o público de todo o país, fazendo deste samba um grande sucesso, inclusive invadindo o carnaval carioca de 65, para o qual não fora destinado. Contribuiu também para este sucesso a interpretação dos Demônios da Garoa, absolutamente identificada com o motivo da composição, tanto assim que “Trem das Onze” se tornou peça obrigatória em suas apresentações. Incluída na letra para rimar com “manhã”, Jaçanã tem pouco a ver com a vida de Adoniran. Apenas, ao final dos cinquenta, ele fez uma temporada no Circo do Batista, lá estacionado, onde interpretava personagens do programa radiofônico “História das Malocas”,

na ocasião muito em evidência. Mas, se andou de trem, deve ter sido no das sete, para não atrasar o espetáculo. A propósito, o ramal que servia a Jaçanã foi extinto pouco tempo depois (MELLO; SEVERIANO, 1998, p. 91).

A letra do famoso samba de Adoniran tematiza o momento de despedida de dois namorados em função das necessidades de horário e das responsabilidades do rapaz. A urgência da partida é motivada por duas razões, cada uma das quais associada a uma parte da letra: é preciso partir em função do rigor dos horários e da impossibilidade de retornar à própria residência ao se perder o último trem disponível; também é preciso partir em função das responsabilidades de filho único, do compromisso ético com a mãe e da condição de protetor da residência.

As razões da partida são complementares, sendo que a urgência da partida (que exige o cumprimento do horário para embarque no trem) tem como motivação a responsabilidade filial (a perda do horário do trem implica rompimento de compromisso com a mãe). O rapaz explica à moça a necessidade de partir citando, primeiro, o horário, e depois a obrigação familiar.

A letra da canção, segundo fonograma do LP *Adoniran Barbosa*, de 1974 (BARBOSA, 1974h), da qual é a primeira faixa do lado 2, segue transcrita abaixo:

Trem das Onze

Parte A

- 1 Não posso ficar nem mais um minuto com você
- 2 Sinto muito amor, mas não pode ser
- 3 Moro em Jaçanã
- 4 Se eu perder esse trem
- 5 Que sai agora às onze horas
- 6 Só amanhã de manhã

Parte B

- 7 Além disso, mulher
- 8 Tem outra coisa
- 9 Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar
- 10 Sou filho único
- 11 Tenho minha casa para olhar

12 Não posso ficar.

A primeira parte da letra da canção apresenta um narrador no momento de sua enunciação, dirigida para um narratário (a mulher, “você”) fisicamente presente, em um local onde os namorados dialogam (a indicação do pronome demonstrativo “esse trem” remete a uma estação ferroviária, pela proximidade do objeto a que se faz referência). O narrador nega a possibilidade de ficar mais tempo com a companhia, embora afirme lamentar essa condição. A oposição fundamental na canção é a que se estabelece entre *partida* X *permanência*. Dentro dessa estrutura, a movimentação do sujeito da narração segue o percurso *não permanência* → *partida*. A essa oposição inicial associam-se programas narrativos antagônicos: a partida está ligada ao compromisso com a mãe e à necessidade de honrá-la chegando em casa no horário estabelecido, portanto, a um contrato fiduciário que impõe um *dever fazer*; a permanência está ligada ao compromisso amoroso, que impõe outro contrato fiduciário, baseado no *querer fazer*.

A estrutura da enunciação enunciada é a de uma conversa, em que o narrador procura convencer o narratário a aceitar sua decisão de partir. A reação do narratário durante a fala do narrador não é indicada na letra. O conjunto de valores que fundamenta o discurso do narrador está expresso nas motivações para a partida que este apresenta. Esses valores indicam a existência de um destinador manipulador, que instrui e sanciona positivamente sua intenção de partir. Os valores oferecidos por esse destinador (o dever em relação à mãe e à casa) estão mais fortemente presentes na segunda parte da letra, enquanto a primeira parte lida com as questões de competência para a performance (só é possível voltar para casa se se tomar o trem das onze horas).

Vale a pena examinar mais atentamente a questão das competências modais na letra de “Trem das onze”. Há duas possibilidades estabelecidas para o sujeito a partir do estado em que se encontra e considerando o momento da enunciação enunciada. Uma delas, negada, é estender seu encontro de namorados, ou seja, ficar mais tempo com a mulher. Outra é abreviar esse encontro, tomar o trem das onze horas e partir em direção a Jaçanã. Essas possibilidades configuram programas narrativos excludentes. Para a permanência com a namorada, o sujeito já possui competências modais necessárias: ele pode e sabe o que fazer para ficar (basta não tomar o trem das onze), e quer ficar, mas não deve. Para o retorno ao lar,

ele possui as competências de *saber fazer* (sabe que precisa tomar o trem em determinado horário), *poder fazer* (tem possibilidade de embarcar), mas também a do *dever fazer* (sabe que tem um compromisso com a mãe, que se preocupa com ele). Esse dever filial, instruído por um destinador social, sobrepõe-se à vontade de prazer, constituindo-se em renúncia ao estado de satisfação anterior²⁴.

Entretanto, privar-se da companhia da mulher, para o sujeito, implica em realizar a ação de tomar o trem, e essa ação tem um limite temporal para manter-se possível. Para entender esse limite, faz-se necessário atentar às marcas de enunciação temporal que aparecem na letra. O advérbio “agora”, associado ao horário (“onze horas”), define o momento atual da narração. A partir dessa referência, são estabelecidos um tempo posterior (“amanhã de manhã”) e um tempo anterior, o do namoro (“não posso ficar nem mais um minuto com você”). Em *Elementos de semiótica tensiva*, Zilberberg mostra que o advérbio “agora” é capaz de estabelecer, no tempo fórico, uma divisão entre dois momentos distintos, um deles denominado momento da interrupção, entre o estado anterior e o acontecimento, e outro, momento da inauguração, entre o acontecimento e o estado posterior (ZILBERBERG, 2011, p. 131-132). Em “Trem das Onze”, o estado atual do sujeito (em situação de namoro), estendendo sua duração até a interrupção (a chegada do trem), configuraria o tempo anterior; a interrupção, então, instauraria outro estado, em que o sujeito deixa de namorar e passa a tomar as providências para retornar a casa, em intervalo de tempo que configuraria o tempo posterior.

A decisão do narrador associa-se à necessidade de cumprir o dever. Essa necessidade de interpor um “já” ao “ainda não” aparece no plano verbal em expressões específicas: o verbo “ficar” indica a possibilidade do “ainda não”, mas a expressão “nem mais um minuto” indica a necessidade de cessação imediata, ligada ao “já”. Por sua vez, a oração restritiva “que sai agora às onze horas” é uma expressão de limite, que reforça o corte temporal necessário para empreender a volta para casa. No plano musical, o conflito interior gerado pela decisão tomada será mediado por outros fatores, a serem destacados na análise da melodia.

²⁴ A renúncia é definida por Diana Barros (2011, p. 23) como o programa narrativo de privação em que o sujeito do fazer e o sujeito do estado são realizados pelo mesmo ator (sendo, portanto, um programa reflexivo). É o que acontece na narrativa de “Trem das onze”, em que o ator “narrador” priva a si próprio do objeto de afeição, para cumprir o dever com sua mãe.

No fonograma estudado, a interpretação de Adoniran, apoiada pelo coro, estabelece um recorte claro para cada uma das partes da letra indicadas. O diagrama da figura 59 a seguir sintetiza a macroestrutura da composição:

Figura 59 – Macroestrutura de “Trem das onze”

A parte *A* do tema é cantada em solo de Adoniran apenas na primeira apresentação, sendo acompanhada pelo coro nas outras ocorrências. Já a parte *B* é cantada só por Adoniran em suas duas apresentações, com apoio do coro em trechos específicos. O arranjo da canção faz referência duas vezes às sonoridades próprias de um trem em movimento. Na introdução, antes das frases instrumentais, a entrada isolada da percussão remete ao ritmo das rodas do trem sobre os trilhos. Na coda, o coral entoa a onomatopeia “piuí”, característica das locomotivas avisando sua chegada.

A exploração da tessitura na melodia vocal de “Trem das onze” é ampla, consistindo de vinte semitons. O andamento da execução do samba é menos acelerado, e os versos são na maioria curtos, alguns com sílabas tônicas estendidas. A figura 60 traz a transcrição das frases correspondentes aos dois primeiros versos:

Figura 60 – Frases 1 e 2 de “Trem das onze”

As frases 1 e 2, no diagrama, apresentam trajetórias que indicam, cada uma a seu modo, que as afirmações nelas contidas (sobre a impossibilidade de que o encontro de namorados prossiga) serão complementadas nas partes subsequentes. Isso ocorre, na frase 1, pelo tonema final suspensivo, e na frase 2, pelo acorde dominante de **E7**, sobre o qual incide a nota terminativa B. No caso da segunda frase, a linha descendente confere um caráter assertivo à entoação, coerente com a negação peremptória (“mas não pode ser”), mas que não soa como resolutivo, em função do acorde citado. Interessante notar que a versão ao vivo de Gal Costa, muito popular na década de 1970, também interpretou esse trecho como não resolutivo, ao acrescentar ao desenho melódico da frase a nota D, sétima menor do acorde dominante, em entoação alongada. Dessa forma, a frase 2 adquiriu caráter prossecutivo, pela elevação do tonema. Com essa modificação, a interpretação de Gal reforçou o sentido de abertura desse trecho, amplificando a força do fechamento nas frases posteriores. A representação dessa alteração na linha melódica na versão de Gal é apresentada na figura 61:

Figura 61 – Frase 2 na versão de Gal Costa para “Trem das onze”

A figura 62 mostra a transcrição melódica das frases correspondentes aos versos 3, 4, 5 e 6, que encerram a primeira parte da canção:

Figura 62 – Frases 3, 4, 5 e 6 de “Trem das onze”

Após a tendência de abertura trazida pelo acorde de finalização da frase 2, a frase 3 amplia o campo da tessitura na canção, explorando a região mais aguda. O verso correspondente canta o local de moradia do narrador (“moro em Jaçanã”), e a entoação é assertiva tanto pelo tonema que a finaliza quanto pela direção da frase após o prolongamento do monossílabo “em”, marcando o ponto de referência para o início da curva descendente. Trata-se de uma afirmação forte, que propõe a distância física do local atual para a casa como uma das razões para as negativas dos versos anteriores (não poder ficar mais tempo). Para complementar essa

afirmação, os versos seguintes expõem a hipótese da perda do trem, que acarretaria a impossibilidade de retornar para casa no mesmo dia. A frase que introduz essa hipótese apresenta tonema ascendente, e a frase seguinte, embora assertiva (por conter a importante afirmação de que o trem parte às onze horas), ainda não representa o fechamento do segmento: essa função é realizada pela frase 6, cujo desenho melódico é fortemente descendente, com uma irrelevante entoação breve de nota mais grave precedendo o fechamento na nota tônica (A) apoiada pelo acorde fundamental (**Am**). No todo, a sequência melódica entre as frases 4 e 6 indica evolução controlada da melodia, condição que se associa, no plano do conteúdo, à aproximação controlada do sujeito em relação ao objeto-valor (*dever*).

A segunda parte da canção apresenta uma considerável transformação na ocupação da tessitura. Ela é constituída pelas frases correspondentes aos versos 7 a 12, transcritos nas figuras 63 e 64. A figura 63, abaixo, apresenta as frases 7, 8 e 9:

Figura 63 – Frases 7, 8 e 9 de “Trem das onze”

Nessa segunda parte, a melodia evolui de forma ascendente, com cada frase sendo entoada em região mais aguda que a anterior, o que caracteriza o recurso da transposição. A seta vermelha indica o desenvolvimento desse processo, que culmina com a elevação e o prolongamento da sílaba final da frase 9 (“...chegar”), na região mais aguda de todo trecho. A elevação citada confere caráter prossecutivo tanto à frase isolada quanto ao trecho como um todo, a despeito dos tonemas

assertivos das duas frases anteriores. Na verdade, o conteúdo verbal dessas frases (“Além disso, mulher, tem outra coisa”) anuncia a exposição de uma série de argumentos que vem a seguir (“minha mãe não dorme enquanto eu não chegar”, “sou filho único”, “tenho minha casa pra olhar”). A transposição da melodia e a elevação da curva melódica atendem a duas necessidades do projeto entoativo: a primeira, a de acúmulo de tensão para as afirmações finais, conclusivas, que vêm a seguir; a segunda, a de projetar sobre a linha melódica o crescimento de tensão decorrente do conflito interno do sujeito, que tem de trocar o desejo pela obrigação. Uma vez que a letra indica que a decisão já está tomada, os recursos entoativos remetem não aos argumentos que a justificam, mas ao estado de tensão do sujeito em relação à essa decisão, que implica, como já visto, conflito entre o *querer fazer* e o *dever fazer*.

Os diferentes arranjos dos fonogramas mais conhecidos para esta canção foram sensíveis à centralidade da elevação da altura como ápice do projeto entoativo da melodia. Em cada caso, adotou-se um expediente diferente para reforçar a passagem da frase 9 para a frase 10. Na versão interpretada pelos Demônios da Garoa, o cantor solista estende a nota final da frase 9 em evolução de altura gradativa e contínua até o ataque da primeira nota da frase 10. Na versão de Gal Costa, há uma acentuação de intensidade nos instrumentos percussivos entre essas duas notas, fazendo com que a sensação de pulsação rítmica fique mais intensa (o conceito de intensidade utilizado aqui é musical, associado à noção de volume). No fonograma que serve de base a esta análise, há um melisma vocal de transição, ascendente, realizado pelo coro em E-F#-G#-A-A#-B-C-C#, fazendo a ponte entre esses dois pontos da melodia. Em todos esses fonogramas, as escolhas do arranjo prestigiaram o efeito de sentido de continuidade da elevação da melodia até o ponto de maior tensão vocal em “Sou filho único”.

A partir desse ponto, inicia-se a última parte do samba. O narrador apresenta justificativas de ordem moral para a decisão anteriormente anunciada, de tomar o trem das onze horas rumo a Jaçanã. A figura 64 apresenta as frases associadas aos versos 10, 11 e 12 da letra da canção, transcritas no diagrama:

por essa passagem entre as frases 12 e 1. A opção de arranjo citada cria um efeito de circularidade, que se beneficia das oscilações de tensão entre a primeira e a segunda partes para criar previsibilidade e equilíbrio entre ambas no decorrer do fonograma.

No fonograma analisado, com a interpretação de Adoniran, o arranjo não utiliza esse potencial efeito de circularidade, mas investe na valorização dos recursos figurativos. Com isso, as marcas de enunciação modulam as mensagens do enunciado com tensões que são mais evidentes nas inflexões do canto que nas informações oferecidas pelo conteúdo verbal. A decisão de voltar para casa está tomada, no plano da letra, desde o primeiro verso. Mas a enumeração das razões para essa decisão mostra que, por trás dela, há um conflito de interesses. E o progressivo acúmulo de tensão melódica que acompanha a exposição dessas razões nas evoluções do canto mostra que, ainda que o sujeito se proponha a cumprir o seu dever, deve conviver com a frustração de seu desejo de permanecer com a namorada.

Determinar os fatores que levam uma determinada canção ao sucesso sempre é tarefa muito delicada, ampla e exigente, e não está entre os propósitos de uma abordagem semiótica do texto cancional, envolvendo muitos outros fatores além daqueles oferecidos pelo material de linguagem da obra estudada. Entretanto, não é impossível apontar fatores, dentro dos recursos melódicos e linguísticos empregados pelo compositor, que fornecem à canção possibilidades de interpretação e assimilação pelos ouvintes que a enriquecem enquanto proposta artística. A respeito da qualidade cancional de “Trem das onze”, destaca-se o mérito de que a potencial circularidade das partes cantadas e a tensão progressivamente acumulada na parte final para o desfecho afirmativo forte são fatores marcantes no samba de Adoniran, e a letra tem soluções muito apropriadas a essas configurações melódicas. Além disso, a fala do sujeito em despedida, que procura expressar decisão em um contexto incômodo de separação momentânea, beneficia-se de um projeto entoativo em que a asserção torna-se tanto mais forte quanto mais antecipadamente preparada pelas suspensões. Essa configuração incide sobre a verossimilhança do texto enquanto ato locutório, garantindo-lhe credibilidade nesse aspecto.

Essas qualidades apontadas, entretanto, não seriam suficientes para explicar o caráter altamente representativo adquirido pelo samba de Adoniran, que chegou a

ser eleito música-símbolo da cidade de São Paulo em pesquisa realizada pela Rede Globo de Televisão, no ano 2000 (CAMPOS JR., 2009, p. 549). A respeito da popularidade atingida pela canção no carnaval carioca de 1964, Ayrton Mugnaini Jr. (2002, p. 92) afirma que “a mensagem universal do proletário que depende de transporte público e se revela um bom filho e um amante que ao menos dá satisfações à amada falou mais alto”. Compreendendo as condições sociais e econômicas que compõem a figura do narrador na letra de Adoniran, parece-nos que o que há de universal na canção é justamente o que ela apresenta de mais paulistano: o conflito do indivíduo, dividido entre seus objetos de afeição (mãe, namorada), e subordinado ao ritmo da urbanidade, e não ao ritmo da vivência interior. O maior mérito de Adoniran, sob esse ponto de vista, seria ter conseguido produzir uma canção em que a tensão associada a esse conflito perpassasse todo o projeto estético da melodia e da letra, integrando-as com enorme eficiência. O samba de Adoniran subverte a ideologia da malandragem, colocando a moral familiar como mais importante, e faz isso por meio de uma retórica convincente e eficaz.

3.9 “Já fui uma brasa”

A canção “Já fui uma brasa” reveste-se de especial interesse dentro do *corpus* das análises, pois constrói discursivamente a figura do narrador como sendo o próprio intérprete Adoniran Barbosa. Na letra, o cancionista lamenta ter sido ofuscado pelo sucesso dos novos artistas, mas acredita que ainda possa ter um espaço nos holofotes musicais. O samba faz referência ao êxito do movimento musical Jovem Guarda, surgido em meados da década de 1960, cujo sucesso acabou deixando em segundo plano muitos artistas de épocas anteriores e produtores de canções de outros estilos.

A letra da canção segue transcrita conforme fonograma²⁵ (BARBOSA; CÉSAR, 1974), incluindo a intervenção falada de Adoniran ao final:

Já Fui Uma Brasa

Parte cantada

Parte a

- 1 Eu também
- 2 Um dia fui uma brasa
- 3 E acendi
- 4 Muita lenha no fogão.
- 5 E hoje o que é que eu sou?
- 6 Quem sabe de mim é meu violão.
- 7 Mas lembro
- 8 Que o rádio que hoje toca
- 9 lê-iê-iê o dia inteiro tocava “Saudosa maloca”.

²⁵ O tema da canção é apresentado como uma estrutura única, sem repetições de trechos nem de frases. Por essa razão, poderia ser pensado como uma única “parte A”, se mantivéssemos a lógica que vimos adotando na pesquisa. No entanto, revela-se produtivo para a análise subdividir a parte cantada em partes menores. Para diferenciar a estrutura desta canção das outras que analisamos anteriormente, optamos por grafar o nome das partes em letras minúsculas e itálico: *a*, *b*.

Parte b

10 Eu gosto dos meninos desses tal de iê-iê-iê,

11 Porque com eles

12 Canta a voz do povo.

13 E eu, que já fui uma brasa,

14 Se assoprarem posso acender de novo.

Parte falada

É negrão... eu ia passando, o broto olhou pra mim e disse: é uma cinza, mora? (risos)... é uma cinza...

Sim, mas se assoprarem debaixo desta cinza tem muita lenha pra queimar...

Em “Já fui uma brasa”, o sentido da mensagem depende da oposição semântica fundamental que envolve as categorias popularidade X obscuridade, metaforizadas pelas figuras ligadas ao fogo: a brasa e a cinza. Essas figuras discursivas remetem também a vocábulos que se tornaram gírias para os jovens que viveram o período da Jovem Guarda. O percurso narrativo do sujeito é o de ter tido popularidade (ter sido uma “brasa”), e ter perdido essa condição (“e hoje o que é que eu sou?”) de forma a se tornar desconhecido para as gerações mais novas (desconhecimento metaforizado nas imagens da brasa apagada e da cinza), mas acreditando na possibilidade de retornar ao sucesso (“posso acender de novo”).

O narrador inicia a canção fazendo referência ao passado como momento da conjunção entre sujeito e objeto (sujeito $\cap$ popularidade). Em seguida, retornando ao momento presente (“hoje”), atesta seu estado de disjunção com o sucesso (sujeito $\cup$ popularidade). Lamentando esse estado de disjunção, o narrador aponta para a mudança de comportamento do “rádio” (o veículo, nesse caso, é metonímia da indústria de produções radiofônicas, responsável pelas decisões sobre os artistas a prestigiar e a não prestigiar), para mostrar que as oportunidades lhe foram retiradas. Considera-se que o “rádio” não divulga seu trabalho, e, sem essa divulgação, o sujeito não consegue atingir a popularidade, pois não estaria dotado da competência do *poder fazer*, doada pelo sistema de comunicação das emissoras, que viabiliza sua performance para obtenção do objeto-valor (o sucesso). Na letra, essa

transformação é sinalizada pela substituição da canção de maior sucesso de Adoniran até então, “Saudosa maloca”, por canções de outros artistas, recobertos figurativamente pela imagem do iê-iê-iê característico da Jovem Guarda.

Deve-se notar que o narrador não vê o grupo de artistas do iê-iê-iê como adversário por ser favorecido pela indústria radiofônica. Essa afirmação conjuga-se com sua afeição expressa (“eu gosto dos meninos desses tal de iê-iê-iê”) e com a valorização do que fazem (“com eles canta a voz do povo”). Assim, o problema não é gerado pelos artistas que compartilham o espaço da rádio, mas pelos responsáveis do gerenciamento desse espaço, que são indicados na letra pela indeterminação do sujeito na oração condicional (“se me assoprarem”). A intenção do narrador na canção é a busca do restabelecimento do contrato com o destinador (a indústria radiofônica), insistindo na credibilidade do sujeito (que afirma possuir o *saber fazer* e o *querer fazer*, faltando apenas o *poder fazer*) para realizar a performance (atingir sucesso com as canções).

No caso específico dessa canção, a cobertura figurativa do narrador reporta-se ao próprio autor e intérprete Adoniran Barbosa, por meio da remissão à “Saudosa maloca”, samba de sua autoria que lhe conferiu grande popularidade. Com isto, ocorre um fenômeno de máximo aproveitamento da embreagem, pois a ilusão enunciativa, que já é própria do gênero canção popular, é reforçada pela associação do “eu” do enunciado à própria figura pública do intérprete do canto. Não se trata apenas de atribuir os sentimentos de frustração com a perda de sucesso a um “eu” interpretado como “algum artista determinado que anteriormente era popular”. Trata-se de associar esses sentimentos e essa condição àquele que pode ser identificado pelo ouvinte como o “eu” concreto com referência no mundo extracancional, ou seja, o próprio cancionista Adoniran, que empresta sua voz ao texto sonoro.

Nesta canção, o fenômeno de embreagem na enunciação enunciada é similar àquele descrito por Luiz Tatit em “Ilusão enunciativa na canção”, referente à interpretação de Gal Costa para “Meu nome é Gal” (CARLOS, E.; CARLOS, R., 1969):

Conhecendo intuitivamente esse dom particular da canção, os autores já chegaram a produzir música para um intérprete exclusivo. A dupla Erasmo e Roberto Carlos compôs *Meu Nome é Gal*, composição que, ao ser entoada pela famosa cantora, ressoa em nossos ouvidos como “verdade” absoluta: “Meu nome é Gal / E desejo me corresponder / Com um rapaz que seja o tal / Meu nome é Gal”. Claro que, se há alguma verdade, ela é relativa. O

desejo de se “corresponder com um rapaz que seja o tal”, por exemplo, é pura invenção dos compositores, como, de resto, ocorre em todas as letras do repertório cancional. A singularidade dessa canção está em realizar não apenas uma fusão entre “ela” (a personagem Gal) e “eu” (a dona da voz), mas também entre “eu” e essa cantora brasileira específica, de tal maneira que ninguém mais pôde reinterpretá-la em outros contextos. Trata-se, portanto, de um caso de embreagem e ilusão enunciativa quase plenas (TATIT, 2014a, p. 35-36).

Como no caso da canção “Meu nome é Gal” citada por Tatit, a reinterpretação da canção em contexto que não seja o do fonograma gravado pelo próprio Adoniran reduz o impacto singular da composição, construída para fazer sentido pelo efeito de embreagem apontado. Se a aproximação do “eu” narrador com os conteúdos narrados já produz efeito de “verdade”, esse efeito fica ainda mais fortalecido na condição específica da gravação do fonograma pelo próprio intérprete-compositor referido pela letra. Talvez o efeito de persuasão decorrente dessa condição própria do fonograma analisado, que não se aplica a eventuais regravações por artistas que não sejam o próprio autor, tenha influenciado a decisão de deixar este samba de fora da abrangente coletânea *Adoniran: 100 anos*, lançada em 2010, com a maior quantidade de regravações de Adoniran já produzida até então para um mesmo suporte de mídia (BARBOSA, 2010).

No plano melódico, o forte grau de ilusão enunciativa é compatibilizado com a dominância da figurativização e com a forte presença da passionalização. Para efeito de análise, dividiremos a letra em duas partes (a e b), dentro de um único tema (designado por A, na estrutura de macroforma). A parte *a* abrange os versos 1 a 9, e a parte *b* engloba os versos 10 a 14. A primeira, mais extensa, expõe a disjunção atual e a conjunção passada do sujeito com seu objeto-valor. A segunda expressa o carinho do sujeito enunciator pelos artistas atualmente privilegiados pelo sistema, e sua intenção de fazer parte novamente desse seleto grupo.

Tendo em vista essa divisão, a macroestrutura da canção pode ser representada de acordo com o diagrama da figura 65 abaixo:

Figura 65 – Macroestrutura de “Já fui uma brasa”

Analisando o plano melódico da canção, identificamos um samba na tonalidade de **Dm**, em regime desacelerado, com versos de diversas extensões, ampla exploração de tessitura (20 semitons), interpretado pelo próprio autor com apoio de coro e intervenção falada após o segundo canto da letra completa.

O samba tem como introdução uma sequência de acordes que encaminha a melodia para o acorde fundamental. Sobre essa sequência, executada já com todos os instrumentos do acompanhamento, desenvolve-se um solo de flauta, que se encerra pouco antes do início do tema cantado. A letra cantada completa da canção é apresentada duas vezes. Na primeira apresentação, Adoniran canta sozinho as partes *a* e *b*, com um desenvolvimento melódico de flauta que o acompanha até a frase 12, e com vocalizações do coro nas frases 13 e 14. A segunda apresentação do tema completo começa pelo canto do coro das frases 1 a 9, com as mesmas características de acompanhamento da primeira exposição, seguido da interpretação solo de Adoniran da frase 10 à frase 13, com a mesma vocalização do coro a partir da frase 12. A terceira apresentação do tema não é feita integralmente, nem da mesma maneira. Por sobre o mesmo acompanhamento das primeiras exposições, o intérprete vocal desenvolve a parte falada, no espaço equivalente ao das frases 1 a 4. Em seguida, o coro passa a cantar a letra até a cessação do volume em *fade out*, antes dos versos finais.

Em sequência, apresentamos os diagramas melódicos de cada uma das partes cantadas. A figura 66 mostra a melodia associada aos primeiros versos da canção, 1 e 2.

Figura 66 – Frases 1, 2, 3 e 4 de “Já fui uma brasa”

A linha melódica transcrita na figura 66 mostra segmentos de desenhos semelhantes, com evolução do primeiro segmento na primeira nota seguida de salto intervalar e evolução descendente na frase seguinte. No trecho transcrito, a figurativização aparece na tendência asseverativa das frases, sempre precedidas de um contorno continuativo. Os tonemas das frases 1 e 3 são de continuidade, não denotando nem elevação nem descida, ao passo que as frases 2 e 4 são claramente descendentes, em que pese o tonema fracamente ascendente na última. É possível ainda verificar a presença de saltos intervalares no início das frases assertivas, embora as notas agudas sejam entoadas de maneira breve, e por isso não se evidenciem. No plano do conteúdo, o texto traz o sujeito afirmando sua relevância pregressa no cenário musical, utilizando-se das figuras da “brasa” e da “lenha no fogão”. Essa afirmação condiz com os aspectos asseverativos indicados, no contexto da figurativização, e carrega um componente passional, a perda dessa condição de relevância, mediada pela carga de tensão dos saltos amplos que antecedem a evolução descendente da melodia.

A figura 67 traz a transcrição no diagrama da entoação musical dos versos 3 e 4.

Figura 67 – Frases 5 e 6 de “Já fui uma brasa”

Na figura 67, rompe-se a tendência asseverativa e descendente que marcava o trecho anterior. As frases mostram uma tendência prossecutiva na entoação. A frase 5 corresponde a uma interrogação (“o que é que eu sou?”), marcada pela elevação do segmento final, o que ocorre na penúltima sílaba (“que eu”). A frase 6 (“quem sabe de mim é o meu violão”) não tem caráter asseverativo nem de fechamento (já que a frase 5 também não tem caráter de acumulação de tensão), e não exerce, entoativamente, função de resposta à pergunta da frase anterior. De fato, no plano da letra, não há essa resposta, e sim uma indicação de que o violão a saberia. Essa indicação reforça a ideia de solidão do narrador, amparada apenas pela presença constante do instrumento musical. Assim, no plano da entoação, o tonema ascendente da frase 6 propõe uma percepção de continuidade, de suspensão, a ser resolvida pelo segmento seguinte, como se a falta da resposta necessitasse de uma compensação explicativa.

A figura 68 mostra a transcrição das frases 7, 8 e 9 da canção.

The musical score for 'Já fui uma brasa' is presented on a grand staff with 12 staves. The lyrics are: 'Mas lembro que o je iê o ca', 'toca iê di', 'am to va', 'tei ro', 'Sau do', 'malo ca.', 'sa'. The chords are: Gm, Dm, Em7(b5), A7, Dm. The phrases are highlighted in yellow boxes: Frase 7 (Mas lembro que o), Frase 8 (je iê o), and Frase 9 (toca iê di).

Figura 68 – Frases 7, 8 e 9 de “Já fui uma brasa”

O conjunto formado pelas frases 7, 8 e 9 assume contornos diferentes dos relacionados às frases anteriores. Há ampla exploração da tessitura, e aspecto de fechamento para as duas últimas frases. Enquanto a frase 7 ainda permanece na lógica da prossecução, as frases 8 e 9 são construídas com elevações de altura seguidas de ampla descendência para a região grave. Com essas descendências, as frases assumem caráter assertivo mais evidenciado, coerente com a proposta de encerramento das questões levantadas pelos versos de 1 a 6: se esses versos expunham, cada um a sua vez, os estados de conjunção e disjunção do sujeito com a popularidade, os versos 7 a 9 encarregam-se de exemplificar esses estados comparando-os e recobrimdo-os figurativamente com os produtos comerciais a eles relacionados (o sucesso do iê-iê-iê, o esquecimento de “Saudosa maloca”). A primeira parte da canção, assim, completa-se como uma totalidade coerente: os quatro primeiros versos são entoados de forma assertiva, os versos 5 e 6 assumem caráter interrogativo e prossecutivo, de abertura, e os três finais são indicativos de fechamento, com a “costura” das afirmações anteriormente realizadas. Paralelamente a esse procedimento entoativo, há um jogo de tensões marcado por saltos intervalares e evoluções dos pontos de referência melódicos que apontam para o sentimento de frustração (disjuntivo) envolvido na perda da popularidade.

A segunda parte da canção tem suas frases melódicas transcritas nos diagramas apresentados nas figuras 69 e 70, e contém um elogio aos rivais de popularidade da Jovem Guarda, bem como um “recado” para os donos do poder dentro do rádio, dando conta de que o sujeito Adoniran estaria apto a retomar o sucesso já uma vez conseguido.

A figura 69 apresenta a transcrição da melodia dos versos 8 e 9 da canção.

Figura 69 – Frases 10, 11 e 12 de “Já fui uma brasa”

Todo o trecho transcrito na figura 69 permanece na região aguda da tessitura, com pequenas oscilações entre A e D, caracterizando uma transposição passional. O sentido do trecho do ponto de vista figurativo é de continuidade, o que se comprova pelas notas incoativas e terminativas de cada frase (na frase 10, D – C; na frase 11, A – A; na frase 12, A – A). No plano do conteúdo, o narrador associa os “meninos do iê-iê-iê” a valores eufóricos, ligados à popularidade (“com eles canta a voz do povo”). O comentário sobre os representantes da Jovem Guarda serve para estabelecer vínculo positivo com os artistas que, na época, detinham a condição de serem prestigiados pelo rádio. Essa valorização positiva é apresentada em contexto melódico sem saltos intervalares e com uma única extensão de nota em “povo”. Entretanto, aquilo que o narrador tenta contemporizar na letra na canção é revelado

pela transposição passional. Nesse caso, a valorização positiva da Jovem Guarda camufla um sentimento fortemente disjuntivo, de separação do narrador em relação a seu objeto de desejo.

A figura 70 apresenta as frases melódicas dos versos 13 e 14, que finalizam a canção.

Figura 70 – Frases 13 e 14 de “Já fui uma brasa”

Do ponto de vista da figurativização, o trecho entre as frases 13 e 14 apresenta características de prossecução e finalização. A frase 13 (“e eu que já fui uma brasa”), que se inicia em G, evolui de forma ascendente até o ponto mais agudo da tessitura, retornando depois em sentido descendente até a nota A. A evolução descendente permanece na frase 11, com características de fechamento, na descendência para o agudo e finalização na nota tônica D e acorde fundamental (**Dm**). A evolução para a região aguda na primeira frase tem como função figurativa o ganho de tensão para fortalecer a asserção na segunda frase. Considerando-se as frases anteriores no plano da letra, a sequência se estrutura de forma a valorizar a afirmação final, de que o sujeito pode retornar aos momentos de sucesso no meio musical. Essa afirmação é precedida, no plano de conteúdo, de outras que a preparam: 1) não há problema ou rivalidade com os artistas que atualmente fazem sucesso (Jovem Guarda); 2) o importante é a apreciação popular (afirmação

pressuposta); 3) o sujeito já foi “uma brasa”, ou seja, ele já foi o sucesso do momento, a “voz do povo”. Após essas três afirmações, há a conclusão de que é possível retomar essa condição. A segunda parte da canção, assim, tem como características principais o efeito de sentido de continuidade na enumeração das primeiras afirmações e de asseveração mais forte, ao final, na colocação principal.

Entretanto, a ampla exploração da tessitura também acontece nesse trecho final, amparada pela evolução em graus conjuntos e pequenos saltos. A região ocupada pelas notas agudas é a região da transposição, anteriormente referida. A sensatez racional da letra, que aparentemente é transigente com o sucesso da Jovem Guarda e o não sucesso de Adoniran, contrasta com uma série de elementos que mostram a subjacência de um estado emocional menos condescendente com essa situação. Assim, a frustração do sujeito na canção é incorporada principalmente pelas marcas enunciativas de passionalização. Podemos perceber essas marcas atuando sobre a temporalidade do discurso: as frases melódicas que incidem sobre trechos que contêm verbos no pretérito perfeito, como “um dia fui uma brasa” (1 e 2), “acendi muita lenha no fogão” (3 e 4) e “eu que já fui uma brasa” (13), remetendo ao tempo de sucesso, agora terminado, apresentam os saltos intervalares mais amplos e os picos de altura mais significativos da composição. Esse fenômeno mostra o incômodo do sujeito associado à sua condição anterior, percebida como perdida.

Considerando as duas partes analisadas e sua relação de complementaridade, pode-se dizer que o regime da figurativização e da passionalização complementam-se na construção dos sentidos dentro do texto. O sujeito, que assume sincreticamente o papel de narrador, articula um discurso para convencer o narratário de que possui algumas competências necessárias para aparecer novamente nas rádios. O que lhe falta é a competência do *poder fazer*, que é fornecida pelos gerenciadores das emissoras. Seu principal argumento é o de que isso já acontecera anteriormente e com resultados satisfatórios. Articulando essa argumentação com as coberturas figurativas associadas à isotopia do fogo (“brasa” para aquilo que faz sucesso, “lenha no fogão” para a permanência do sucesso), e também à isotopia das gírias de juventude da Jovem Guarda (“brasa” é também uma expressão de gíria da década de 1960), o autor constrói uma canção poética, melancólica e esperançosa, abordando a questão da exclusão da mídia de forma

aparentemente ponderada na letra, mas deixando transparecer as marcas de ressentimento na organização melódica.

A inserção falada, na última apresentação do tema, reforça os sentidos das partes cantadas: utilizando a expressão “é uma brasa, mora?”, popularizada pela Jovem Guarda, e substituindo-a pela imagem da cinza, o narrador cria uma piada sobre o “broto” (outra expressão da época, referindo-se a garota jovem), na qual a juventude o descarta por sua obsolência (“é uma cinza, mora?”). A essa piada, interpõe a ideia do sopro (o apoio dos empresários do meio) para dizer que não é obsoleto e que pode chegar ao sucesso novamente. A inserção final também abriga uma isotopia sexual, remetendo à impotência (na ideia da cinza) e à potência (na ideia do reacender).

O efeito de ilusão enunciativa anteriormente descrito, amparado pela dominância da figurativização melódica que fortalece as inflexões do dizer e a verossimilhança do discurso, impõe-se de tal forma na canção analisada que muitos críticos e pesquisadores tomam em seus textos o discurso do narrador da letra como o discurso do próprio Adoniran. Evidentemente, não é impossível que reflexões do cancionista tenham sido material para a construção de seu samba. O que chama a atenção, no caso de “Já fui uma brasa”, é a assimilação de um discurso produzido dentro do universo cancional como um relato válido para o universo extracancional, no contexto de produções textuais não-ficcionais. Valter Krausche, por exemplo, em *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*, afirma sobre este samba:

Porém, não se pense em Adoniran como inimigo do “iê-iê-iê”, como defensor de um samba que vociferava contra a alienação dos “meninos” do *rock*. Em nenhum momento assumiu, em entrevistas e composições, uma posição de guerra contra eles. Adoniran apenas defendeu o direito de prosseguir tropeçando maloqueiramente e que esses tropeços fossem ouvidos, que o rádio divulgasse as suas canções. (...)

Aí está: o rádio tocando “iê-iê-iê” o dia inteiro, não sobrando espaço para outras vozes. Não porque o “iê-iê-iê” não fosse legítimo: “com eles” também “canta a voz do povo”. O músico de muitas vozes que era Adoniran não desejava trocar a ditadura de uma voz por outra que pudesse ser mais “autêntica”, “brasileira”, etc. Adoniran estava em sintonia com o seu tempo, digerir o moderno pelo outro lado de sua vitrine. Diante do “é uma brasa, mora!” de Erasmo e Roberto Carlos revelava o “é uma cinza, mora!”, a outra face da “brasa”, ampliando a área de significação desta “brasa” e, portanto, como parte da mesma lenha, que ainda ardia.

Num momento em que a associação entre os meios de reprodução da cultura tornava-se cada vez mais íntima, e o controle sobre a veiculação das informações mais centralizado e despótico, o que na verdade nunca pôde ocorrer totalmente, Adoniran lançava um recado extremamente crítico. Esse recado não transportava nenhuma bandeira, nenhuma defesa de um único tipo de postura cultural, de uma identidade nacional, etc. Em Adoniran

fervilhou o samba da pluralidade. Até mesmo o rock brasileiro, que foi considerado pelos defensores tradicionais da MPB inimigo do samba, participava da mistura criada e desenvolvida pelo nosso cantor, de um modo invertido, é verdade. (KRAUSCHE, 1985, 55-57)

Como se vê, no trecho citado de Krausche, fatores extracancionais dialogam com a letra do samba para formar a opinião do sujeito histórico Adoniran Barbosa, numa clara demonstração de eficácia do efeito de embreagem na canção, que aproxima o sujeito do enunciado, o sujeito da enunciação e o sujeito da experiência histórica concreta. Esse fenômeno também ocorre com o biógrafo Celso de Campos Jr., quando apresenta a canção e tece comentários a respeito da mesma:

Escrita a quatro mãos com o produtor e diretor da TV Record Marcos César (...), a canção era um desabafo relativo ao abandono a que o artista - e aí não somente Adoniran, mas a maioria dos sambistas das antigas - estava relegado, quando comparado à turma arrasa-quarteirão da bossa nova e da Jovem Guarda. Claro que o veterano tinha plena consciência das exigências do dito mercado; entretanto, por confiar no próprio taco, não se resignava com tal situação. Apesar do tom melancólico dos primeiros versos, a canção trazia um final esperançoso:

(...)

Em abril de 1966, Adoniran pôde explicitar essa opinião [expressa na letra de “Já fui uma brasa”] em um dos programas-trailer que a TV Record encomendara a Solano Ribeiro, Alberto Helena Jr. e Luiz Vergueiro para promover o II Festival da Música Popular Brasileira marcado para setembro daquele ano em São Paulo. Com temas tão variados quanto “a rosa na música brasileira” ou a vida do cantor Vassourinha, os especiais de meia hora, apresentados às 19h30 com direção de TV do futuro narrador esportivo Silvio Luiz, virariam autênticos documentários sobre o panorama cultural brasileiro, arrebatando até o prêmio Governador do Estado daquele ano. Em um dos capítulos, a esmerada produção reuniu ninguém menos do que Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini e Chico Buarque para soltar o verbo sobre o tema que corria nas veias da trinca: o samba. Um dos entrevistadores cutucou Adoniran, que não se intimidou:

- O iê-iê-iê bem que pode jogar o samba a escanteio, Adoniran. Bem que pode. O samba é bem capaz de sumir com tanto cabeludo mandando brasa por aí. Mora!

- Mas que some nada! O lema do samba é devagar e sempre. O coitadinho está sempre pressionado. Mas não some, não. Tirar ele de circulação é duro, é o mesmo que tirar a Lua do lugar. Some nada. Não sei explicar por quê, mas que não some, não some.

- E esse Roberto Carlos, Adoniran?

- Parece bonzinho. (CAMPOS JR., 2009, 421-422)

As leituras de Krausche e Campos Jr. sobre “Já fui uma brasa” confirmam a força da verossimilhança produzida pela maneira de compor de Adoniran em relação aos atores discursivos que constrói para seus sambas, amplificada nesta letra em especial, cuja maior virtude é a construção de lastro de sentido autobiográfico sem prejuízo dos recursos poéticos empregados. As contribuições dos autores citados, entretanto, ressentem-se do enfoque semiótico da canção que, revelando os

elementos passionais da melodia que a letra camufla em sua contemporização, indica outra perspectiva de compreensão dos textos assumidos como discursos documentais.

3.10 “Despejo na favela”

A canção “Despejo na favela”, composta em 1969, foi considerada por Celso de Campos Jr. (2009, p. 442) como a composição mais significativa das que Adoniran produziu naquele ano. Segundo o historiador,

O samba foi aprovado na peneira para o V Festival da Música Popular Brasileira, a ser realizado entre novembro e dezembro de 1969 no Teatro Record Augusta – antigo Cine Regência, arrendado pelo Canal 7 depois de a emissora ter seus dois teatros arrasados por incêndios em um intervalo de cinco meses. (...)

“Despejo na favela” seria defendido por Nerino Silva e os Titulares do Ritmo no segundo sábado de eliminatórias, dia 22 de novembro de 1969. (...)

Nerino Silva, cantor já rodado no cenário musical brasileiro, não escaparia ao facão do burlesco tribunal. A audição do talentoso intérprete (...) foi sentenciada como insuficiente pelos debatedores. Dessa forma, a canção de Adoniran ficava fora da final, que aconteceria dentro de dois sábados e acabaria sendo vencida por “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola (CAMPOS JR., 2009, p. 443-444).

A primeira gravação da canção lançada comercialmente foi o compacto duplo *V Festival da Música Popular Brasileira*, RCA, LCD-1213 (BARBOSA, 1969). Ela seria posteriormente regravada pelos Titulares do Ritmo, em 1971 (BARBOSA, 1999), por Beth Carvalho (BARBOSA, 1993)²⁶ e por Edson Cordeiro, em notável e sensível interpretação vocal, em seu CD *Terceiro Sinal* (BARBOSA, 1996).

O fonograma estudado é a sexta e penúltima faixa do lado 2 do LP *Adoniran e Convidados* (BARBOSA, 1980b). A interpretação da canção ficou a cargo de Gonzaguinha e Adoniran Barbosa. A letra da canção retoma temática recorrente na obra de Adoniran, que é a condição de moradia dos indivíduos marginalizados. O despejo citado no título atinge todo um agrupamento social, e o ponto de vista da narração é o de uma das pessoas atingidas, solidarizando-se com os demais.

A letra, transcrita de acordo com o fonograma citado, segue adiante. Na transcrição realizada, um dos critérios estabelecidos foi a percepção de completude da intenção enunciativa no contexto da frase musical. Assim, um trecho como “dentro de dez dias quero a favela vazia e os barracos todos no chão” possui, na interpretação de Adoniran, duas pausas curtas, que podem ser entendidas como pontos de parada da enunciação, depois de “favela” e depois de “barracos”. Para

²⁶ MUGNAINI JR., 2002, p. 229.

valorizar a coesão linguística da letra, optou-se por manter a unidade do segmento entoativo nos dois casos.

Despejo na favela

Parte a

- 1 Quando o oficial de justiça chegou
- 2 Lá na favela
- 3 E, contra seu desejo,
- 4 Entregou pra seu Narciso
- 5 Um aviso com uma ordem de despejo
- 6 Assinada “Seu Doutor”.
- 7 Assim dizia a petição:
- 8 “Dentro de dez dias quero a favela vazia e os barracos todos no chão”.
- 9 É uma ordem superior.
- 10 Ô, ô, ô, ô, ô, meu senhor,
- 11 É uma ordem superior.

Parte b

- 12 Não tem nada não, seu doutor,
- 13 Não tem nada, não.
- 14 Amanhã mesmo vou deixar meu barracão.
- 15 Não tem nada não, seu doutor,
- 16 Vou sair daqui
- 17 Pra não ouvir o ronco do trator.

Parte c

- 18 Pra mim não tem problema
- 19 Em qualquer canto eu me arrumo
- 20 De qualquer jeito eu me ajeito
- 21 Depois, o que eu tenho é tão pouco

22 Minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás

23 Mas essa gente aí, hein?

24 Como é que faz?

A letra da canção pode ser dividida em três diferentes partes para análise, que serão designadas pelas letras *a*, *b* e *c*, para posterior articulação com o desenho da estrutura da macroforma melódica, que será visto adiante. A primeira parte (*a*) corresponde aos versos 1 a 11, nos quais é narrado o recebimento da ordem de despejo por seu Narciso. A segunda parte (*b*) corresponde aos versos 12 a 17, em que o narrador cede voz à personagem que se resigna, entendendo a necessidade de ir embora. A terceira parte (*c*), entre os versos 18 a 24, mostra a preocupação da personagem com outros habitantes da favela na mesma situação.

A história narrada pela canção evolui sempre dentro do contexto da perda e de suas consequências emocionais. Segundo o Dicionário Houaiss, a perda caracteriza-se como “privação de algo que se possuía; fato de deixar de ter ou possuir alguma coisa” (HOUAISS, 2009). Assim, o problema fundamental da canção é a forma como os sujeitos lidam com a passagem da posse para a carência. Pode-se pensar, portanto, em um quadrado semiótico inicial, com as categorias *propriedade* X *carência*²⁷.

A letra da canção indica que a perda não envolve a perspectiva de recuperação da propriedade. Sendo esta o valor fórico do ponto de vista dos sujeitos afetados, a orientação da relação entre as categorias fundamentais indicadas é disfórica, e o movimento narrativo segue o percurso *propriedade* – *não propriedade* – *carência*. A figura 71 mostra a disposição das categorias fundamentais no quadrado semiótico e as relaciona a trechos da canção.

²⁷ O sentido de “carência”, nesse caso, é o de ausência de propriedade, e não necessariamente o de sentimento de ausência de determinado objeto ou valor. Essa distinção é importante em função do emprego de outro quadrado semiótico, adiante, ligado à relação passional do sujeito com o objeto. O quadrado semiótico na figura 71 associa-se à relação de junção do sujeito com o objeto.

Figura 71 – Quadrado semiótico de “Despejo na favela”

A ação de privação realizada pelo oficial de justiça, retirando dos moradores da favela a posse do terreno, não encontra nenhuma reação por parte dos mesmos, que admitem a inevitabilidade da partida e a necessidade de reconstruírem suas vidas em outro lugar. A disputa pelo espaço físico, portanto, é vencida de forma absoluta pelo antidestinador (não citado explicitamente na letra, mas associado ao proprietário do terreno, o “dono”), que impõe sua presença por meio da lei (*dever fazer*) e do antissujeito (o oficial de justiça, agente do *dever fazer* e do *poder fazer*). Como nada pode ser feito contra o poder do antagonista, resta ao sujeito reorganizar sua relação com o objeto. De sujeito pleno, realizado (de posse do objeto), ele passa a sujeito da perda (sem a posse do objeto, e desejando-o), tendo de assumir e compreender sua incapacidade de reaver o objeto (vacuidade) e, posteriormente, rearticular suas competências para adquiri-lo novamente (falta).

A parte *b* da letra trata dessa passagem de estados emocionais, de caráter tensivo, que pode ser representada a partir do quadrado semiótico proposto por Fontanille e Zilberberg e utilizado por Luiz Tatit na análise da canção “Oceano”, de Djavan, em *Análise semiótica através das letras* (TATIT, 2001, p. 138). Esse quadrado aparece na figura 72.

Figura 72 – Quadrado semiótico – modos de existência do sujeito

Se compararmos a condição do sujeito narrador e dos favelados desalojados na debragem de segundo grau (discurso direto) que corresponde às partes *b* e *c* da letra, veremos que, em ambos os casos, os sujeitos encontram-se em situação de vacuidade, segundo o quadrado semiótico. Entretanto, as condições para atualização de sua relação com objetos perdidos são distintas. Para o sujeito narrador, há a possibilidade de reconquistar o valor *ser proprietário de uma habitação*, porque: 1) ele não tem restrições de viver em lugares simples (“qualquer canto”); 2) ele não precisa levar grande quantidade de coisas na mudança (que “cabe no bolso de trás”). Sua posição, portanto, propicia condições favoráveis para a superação da perda do barracão a longo prazo.

Entretanto, essa não é a situação dos outros favelados, referidos como “essa gente aí”. Depreende-se da expressão interrogativa “como é que faz?”, que finaliza a canção, a ideia de que as outras pessoas desalojadas não possuem as mesmas condições apresentadas pelo sujeito narrador. Assim, a passagem da virtualização para a atualização, no caso delas, é mais complexa, pois implica a aquisição de conjunto maior de competências para a recuperação da condição de ser proprietário de um determinado lugar e habitá-lo.

O percurso narrativo contempla todas as etapas tensivas da relação projetada no quadrado semiótico. No início da letra, na parte *a*, o oficial de justiça chega à

favela (até então local de moradia dos sujeitos – estado de conjunção – plenitude), entrega a seu Narciso (provavelmente personalidade importante na comunidade) a ordem de despejo (determinação legal que priva os sujeitos de seu objeto – estado de não conjunção – perda). Na parte *b*, o sujeito diz que acata a ordem e abandona seu barracão, a tempo de não ter de presenciar sua destruição (extinção do objeto descritivo – estado de disjunção – vacuidade). Na parte *c*, esse mesmo sujeito entende que pode conseguir outro lugar para viver, mas que essa competência não se estende aos outros moradores da favela (reconstrução do programa de aquisição para o sujeito – estado de não disjunção – falta).

Um dado fundamental da análise é que o sujeito assume ao mesmo tempo um *poder fazer* (reconstruir a própria moradia) e um *não poder fazer* (intervir na situação daqueles que não podem reconstruí-la). Assim, sua esperança em relação aos próprios planos é atenuada, no campo das paixões, pela desesperança em relação àqueles que não vislumbram alternativas. É um sentimento contraditório, e uma situação complexa e sem resposta, homologada no plano da expressão pelo uso da interrogação (“Mas essa gente aí, hein? Como é que faz?”) para fechamento da letra.

O sujeito narrador é caracterizado como morador de favela, ao lado de outros sujeitos. A história do despejo é narrada em terceira pessoa, mas com utilização de debreagem de segundo grau como forma de presentificar o discurso, gerando maior efeito de veracidade. A debreagem acontece ao final da parte *a*, com a “fala” da petição (“Dentro de dez dias...”), e abarca todas as partes *b* e *c*, com a “fala” do sujeito narrador em discurso direto. A isotopia temática da favela aparece nas figuras visuais da moradia: barracão, barraco, chão. O tema da desapropriação, caro a Adoniran (vide “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”) é recoberto pelas figuras do oficial de justiça, da petição, da ordem de despejo, por parte do antissujeito, e pelo “ronco do trator”, na visão do sujeito. A temática das relações de poder também é contemplada por essas figuras, e pelo uso de expressões como “seu Doutor” e “ordem superior”. Finalmente, a temática da pobreza é recoberta por ações (como o despejo), expressões indicativas de indignação (“o que eu tenho é tão pouco”, “minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás”) e de dissociação do modo de vida com o luxo ou o conforto (“em qualquer canto eu me arrumo”).

Os elementos textuais citados confluem para uma atmosfera de resignação em relação à perda, mesclada ao forte sentimento de frustração que envolve o distanciamento do objeto-valor. Na fala do narrador, a intenção de “não ouvir o ronco do trator” ressalta a intensidade da dor provocada pelo instrumento de destruição, que atinge níveis impossíveis de se suportar, incômodos para o sujeito e, por essa razão, por ele evitados.

Elencados esses aspectos da letra, expõem-se as características da melodia, em que se destacam valorização dos recortes entoativos na linha melódica do canto, reforçando o desconforto dos atores do processo com a desapropriação, e a solidariedade do arranjo, que ampara essa escolha de interpretação.

Considerando-se a macroforma melódica, a canção desenvolve-se em torno de um tema e é dividida em cinco partes, três das quais coincidem com a divisão da letra. Não há reexposição do tema e nem de nenhuma das partes da melodia, embora haja repetições de períodos no final da primeira e da terceira partes. A estrutura da canção pode ser dividida conforme diagrama da figura 73:

Figura 73 – Macroestrutura de “Despejo na favela”

As partes em que dividiremos o tema são três, e as designações *a*, *b* e *c* correspondem às que foram utilizadas na análise da letra.

A introdução da canção é realizada com a entrada paulatina dos elementos de acompanhamento: primeiro, a percussão sozinha, depois, a cuíca, e em seguida, o cavaquinho. A entrada da voz de Adoniran marca o início do tema principal e da parte *a*, que se estende até a entrada da voz de Gonzaguinha, quando entoa duas vezes os versos “Ô, ô, ô, ô, ô, meu senhor, / é uma ordem superior”. A parte *b* da canção é cantada apenas por Gonzaguinha, com uma estrutura de acordes diferentes da parte anterior. A parte *c* é cantada por Adoniran Barbosa, em outra configuração harmônica, com a entrada de Gonzaguinha na repetição dos dois

últimos versos (“Mas essa gente aí, hein? / Como é que faz?”). A coda apresenta a repetição das frases melódicas que encerram a primeira parte, mas cantadas com a letra diferente (com a utilização dos dois últimos versos da canção) e entoadas por um coral, continuamente, até a extinção da intensidade (volume) em *fade out*.

Dentro desse plano melódico e considerando essa divisão, as diferentes etapas narrativas do enredo de separação apresentado pela letra são representadas pelos diagramas nas figuras 74 a 79 (a), 80, 81 (b), 82 a 84 (c), que servirão de base para a análise da compatibilidade letra-melodia. Os diagramas que se associam à parte a da canção são apresentados a seguir²⁸:

Figura 74 – Frases 1 e 2 de “Despejo na favela”

²⁸ Como utilizaremos, adiante, um quadro com os acordes do acompanhamento harmônico, não os colocaremos nos diagramas nesta análise, para evitar redundância de informação.

Figura 75 – Frases 3, 4 e 5 de “Despejo na favela”

Figura 76 – Frases 6 e 7 de “Despejo na favela”

Figura 77 – Frase 8 de “Despejo na favela”

Figura 78 – Frase 9 de “Despejo na favela”

Figura 79 – Frases 10 e 11 de “Despejo na favela”

A lógica da figurativização aparece de forma nítida na parte *a* da canção. Embora seja possível constatar utilização ampla da tessitura, não há uma recorrência de elevações e descidas que estabeleçam leis regulares de evolução para a melodia, cujas oscilações de altura revelam mais sobre a lógica da voz que fala que sobre as regularidades da voz que canta.

Na evolução melódica, estabelece-se uma sequência de notas terminativas em cada frase que flutua na região média da tessitura entre os versos 1 e 7, efetuando um fechamento na tônica na região grave apenas na frase 7 (“assim dizia a petição”). As duas primeiras frases (figura 74), quando o sujeito-narrador introduz a situação, o tempo e o local da história a ser contada, efetuam elevação da curva melódica até a região aguda, estabelecendo efeito de abertura. As frases melódicas 3, 4 e 5 (figura 75) mostram, apesar das notas terminativas na região média, uma nova tendência à elevação, pois a melodia tem grandes oscilações, como na passagem da frase 3 à 4, em que ocorre uma mudança de oitava entre a nota terminativa e a nota incoativa. Essa exploração da região aguda tem como função gerar a tensão necessária para o fechamento assertivo, a partir da frase 7 (“Assim dizia a petição”), que introduz a ação peremptória do oficial de justiça com a ordem de despejo. É o momento em que a curva melódica oferece, por meio da suspensão,

a possibilidade para a afirmação de um sucesso grave e definitivo, que será estabelecido adiante.

Assim, se frase melódica 6 (“assinada ‘seu Doutor’”) mantém a tendência prossecutiva da melodia, com terminação bem próxima à da frase 5, a frase 7 mostra a linha melódica deslocando-se para finalização na região grave. A partir de então, a melodia explora, na longa frase 8 (“Dentro de dez dias quero a favela vazia e os barracos todos no chão”), a tessitura grave da canção, e na frase 9 (“é uma ordem superior”), vários saltos intervalares descendentes amplos até o retorno à tônica grave. As terminações das frases 8 e 9, apesar de ascendentes, não estabelecem caráter continuativo para esses segmentos, pela atonicidade das sílabas imediatamente anteriores às finais, entoadas brevemente, e pela força conclusiva das sílabas finais nos dois casos (o monossílabo “chão”, e a sílaba “-rior” em “superior”), que incidem sobre a nota tônica, entoada sobre acorde fundamental (**Bm**).

A inflexão da curva melódica da região aguda para a grave, entre as frases 6, 7 e 8, está associada à mudança, na letra da canção, da voz discursiva. A partir do verso 7, aparece a intervenção do juiz (com a assinatura de “seu Doutor”), representante da lei, emitindo a ordem de despejo. Essa ordem tem caráter não apenas informativo, mas também assertivo, afirmativo, e não passível de contestação. Do ponto de vista figurativo, essa força assertiva é homologada pelo impacto da descida para o grave depois de a linha melódica ter estabelecido suas oscilações entre as regiões média e aguda. O trecho das frases melódicas 1 a 6, com as flutuações tendendo para a abertura, servem de preparação para o trecho das frases melódicas 7 a 9, com seu caráter forte de fechamento. A intervenção do antagonista é figurativizada no plano da letra com uma ordem taxativa (“quero a favela vazia e os barracos todos no chão”), e, no plano da inflexão entoativa, como uma asserção.

As frases melódicas 10 e 11 (“Ô, ô, ô, ô, ô, meu senhor / É uma ordem superior” - desenho A), que encerram a segunda parte, recuperam a informação de conteúdo do verso 9, repetindo-a. A repetição tem o sentido de reforço, mas nesse caso não está associada à fala da petição, vindo precedida de melisma (ô – ô – ô...) que eleva a melodia à altura da região média na primeira e segunda ocorrências, estabelecendo, mais uma vez, preparação para fechamento na região grave (desenho B, frases 12 e 13). Nesse momento da letra da canção, a voz social do

narrador, identificada com os moradores da favela, assimila a ordem da petição, voz social do juiz e da lei. Essa assimilação é expressa em forma de repetição (eco), que, num primeiro momento, tende à região aguda, mas que retorna à região grave, em seguida.

Durante toda a parte *a*, o sentimento de rompimento com o objeto-valor é mediado pela grande exploração da tessitura (da nota mais grave à mais aguda) e, em alguns trechos, pela evolução por saltos intervalares, como ocorre entre as frases melódicas 10 e 11. Essas variações indicam presença da passionalização, embora atenuada por uma tendência à evolução por pequenos intervalos de graus conjuntos ou de três semitons, entre as frases 1 e 9. Nas frases 10 e 11, a recuperação da ordem e sua repetição, estabelecendo também um padrão na melodia, indica presença residual da tematização, coerente com a necessidade de atenuação do sentimento negativo (intenso) e transformação do mesmo em informação extensa, assimilada ao cotidiano: agora que a ordem foi recebida, inclusive com prazo (“dez dias”), faz-se necessário assimilar seu impacto, afinal “é uma ordem superior” e não há contraordem possível. Também é importante destacar que esse trecho é cantado por Adoniran e Gonzaguinha, criando não apenas um efeito de refrão, como também de passagem da experiência individual do sentimento de perda para uma experiência coletiva (como se a multiplicidade de vozes figurativizasse as diversas individualidades envolvidas no despejo).

Os diagramas correspondentes às figuras 80 e 81 associam-se à parte *b* da canção:

Figura 80 – Frases 12, 13 e 14 de “Despejo na favela”

Figura 81 – Frases 15, 16 e 17 de “Despejo na favela”

A parte *b* do samba, no fonograma analisado, é cantada por Gonzaguinha, o que estabelece uma diferenciação de características físicas notáveis entre os diferentes momentos da voz que conduz a letra. Dois perfis de vozes distintos (marcados pelos timbres mais anasalado de Gonzaguinha e mais áspero e rouco de

Adoniran) atuam sincretizados como uma única voz dentro da narração, a do sujeito-narrador debreada em segundo grau, em discurso direto, dirigindo-se ao interlocutor “oficial de justiça”. Esse sincretismo é garantido pelo conjunto da letra, em que não há indicação explícita de mudança de turno entre a parte *b* e a parte *c*. Entretanto, a divisão da voz de narração em dois timbres com atuação não concomitante abre uma possibilidade de interpretação alternativa para o ouvinte-enunciatário, pois a parte cantada por Gonzaguinha refere-se à experiência, comum ao sujeito narrador e às personagens faveladas, de sentimento de perda, enquanto a parte cantada apenas por Adoniran separa o sujeito narrador de outros favelados, vistos como sujeitos em condição ainda mais desfavorável. Esse efeito de sentido sustenta-se na variação timbrística da voz, tomada como um dos produtores de sentido do discurso musical, e pode ser depreendido das observações de Peter Dietrich a respeito do estatuto do timbre na análise semiótica de canções, indicando que ele pode ser fator de identificação de atores do discurso. Segundo o autor:

O timbre, independentemente de suas características acústicas (...), é sempre reconhecido como o som de algum instrumento. E um instrumento – uma vez reconhecido pelo seu timbre – passa a ser não só um som, mas uma figura do mundo (DIETRICH, 2008, p. 139).

O ouvido tende a atribuir maior importância a sons mais altos. Em um arranjo polifônico (com muitos atores, portanto) é muito comum variar ao longo da peça o instrumento que toca mais alto. É como se o discurso “focalizasse” um ator diferente a cada momento – o correspondente desse efeito no teatro, por exemplo, é o foco de luz que pode passar de um ator a outro. (...)

Esse procedimento de análise poderia também ser utilizado para descrever o timbre vocal, não só atuando em uma canção, mas em qualquer situação em que um discurso oral se manifeste. O reconhecimento do timbre vocal é um aspecto importante da comunicação humana, e é um fato da linguagem que não pode ser desprezado. A partir dos contrastes timbrísticos (e de registro e intensidade também) existentes entre vozes diferentes podemos reconhecer os falantes. Dentro de uma perspectiva semiótica, esse reconhecimento é, no fundo, a caracterização de um ator do discurso (DIETRICH, 2008, p. 145).

A possibilidade de uma interpretação da inserção vocal de Gonzaguinha como uma mudança de ator no plano discursivo não será assumida, no caso desta canção, como escolha de interpretação textual. Entretanto, deve ser apontada pela análise, por ser uma possibilidade construída com elementos imanentes à estrutura da canção, por remeter a uma questão importante nos estudos semióticos atuais (o estatuto do timbre) e principalmente por ser coerente com a leitura do texto cancional enquanto obra de arte, aberta à plurissignificação.

Na parte *b*, a melodia volta a ocupar a região média da tessitura, oscilando em ascendências e descendências que encaminham dois percursos similares, distintos apenas nas finalizações, em região aguda no primeiro caso, e em região grave, no segundo. As evoluções ocorrem sempre em graus imediatos ou saltos pouco amplos, gerando o efeito de sentido de controle sobre a linha melódica. Se pensarmos que a linha melódica medeia a relação de junção entre sujeito e objeto, podemos perceber a atenuação passional que implica essa tendência. Ao mesmo tempo, as frases todas da segunda parte, à exceção da frase 14, têm desenho melódico descendente, indicando assertividade e fechamento. Do ponto de vista figurativo, é um trecho de afirmações: no plano da letra, aborda a continuidade do processo de assimilação da ordem judicial pelo sujeito despojado de sua moradia, já indicado nos últimos versos da parte *a*.

O processo de assimilação é mais lento que o processo de estabelecimento da privação. Assim, o sujeito precisa de tempo para estabelecer sua nova posição em relação ao objeto. A expressão “não tem nada, não” é repetida três vezes, remetendo à negação da dor sentida pela perda e à resignação com a nova condição, mas a expressão “pra não ouvir o ronco do trator” indica que essa dor negada está presente, e o sujeito está em conflito com ela. A tentativa de controlar o sofrimento é figurativizada, no plano musical, pela evolução controlada da melodia, indicativa de contenção: as figuras 80 e 81 mostram a linha melódica evoluindo em graus imediatos nas frases 12 a 17. Para Tatit, nesse procedimento

As ondulações do perfil obedecem a uma disposição escalar, com intervalos de tons e semitons, que assegura a forma contínua de progresso sonoro: cada nota, apoiando-se no padrão da escala, seleciona a altura imediatamente superior ou inferior para construir a trajetória melódica. Livre do fenômeno de ruptura, essa conduta instaura um processo de previsibilidade semelhante ao da espera narrativa, sobretudo quando esta pressupõe uma programação gradual das etapas que devem ser cumpridas. (TATIT; LOPES, 2008, p. 110-111)

O efeito de “programação gradual” a que se refere Tatit pode ser associado à distensão temporal necessária para a assimilação do impacto da perda para o sujeito narrador. Além da evolução em graus imediatos, aspectos temáticos residuais participam desse processo, como a repetição da estrutura melódica nos dois percursos e a já citada repetição da expressão “não tem nada, não”, fatores

reiterativos de uma atuação do sujeito como destinador de si mesmo, reorientando-se em sua relação com o objeto.

As figuras 82, 83 e 84 trazem a transcrição melódica dos versos da parte c, que encerra a canção.

Figura 82 – Frases 18, 19 e 20 de “Despejo na favela”

Figura 83 – Frases 21 e 22 de “Despejo na favela”

Figura 84 – Frases 23 e 24 de “Despejo na favela”

A parte c da letra de “Despejo na favela” mantém a debreagem de segundo grau por meio da qual o narrador realiza sua fala em discurso direto, presentificando-a. Nessa fala, é estabelecida uma diferença de modos de existência entre o narrador e os outros favelados, enquanto sujeitos narrativos. Embora todos tenham passado pela perda do objeto-valor, em função do despejo, o narrador está em melhores condições de reconstruir essa relação desfeita, porque possui poucos bens, pode movê-los com maior facilidade e não necessita, ou pode prescindir momentaneamente, de condições mais confortáveis de moradia (“em qualquer canto me arrumo”). O sujeito narrador é dotado de um *poder fazer* (poder se deslocar para outro local) que os outros sujeitos citados não possuem. O foco da terceira parte da letra é a condição desfavorecida desses outros sujeitos, para os quais a solução de moradia é uma incógnita.

Dentro desse contexto, a linha melódica da parte c da canção desenvolve-se entre as regiões média e aguda da tessitura. As frases 18, 19 e 20 evoluem a partir da região aguda dentro da região média, e suas notas terminativas, todas formando tonemas descendentes, indicam sua direção prossecutivo-explicativa dentro da curva melódica. A evolução da melodia nessas frases acontece em saltos curtos e graus imediatos, excetuando-se o amplo salto de oitava que abre a frase 18, incidindo sobre a realização mais prolongada da nota B durante a sílaba “mim”. Esse

salto antecipa, com sua característica de abertura, traços de passionalização que se evidenciarão adiante.

As frases 21 e 22 (“Depois, o que eu tenho é tão pouco / minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás”) mostram uma maior exploração da região aguda, embora as notas terminativas permaneçam as mesmas. O caráter prossecutivo permanece, mas a intensidade emocional e o acúmulo tensivo são maiores, pois além de atingir as notas mais agudas da tessitura, a linha melódica apresenta mais saltos intervalares amplos. A frase 23 (“Mas essa gente aí, hein?") explora a região média perfazendo uma evolução para o grave interrompida apenas na nota final (elevação que dá caráter interrogativo à locução da frase e que incide sobre a partícula “hein”). Essa evolução para o grave completa-se na frase melódica final, correspondente ao verso 24, quando a pergunta “como é que faz?” soa como uma afirmação, pela inflexão descendente (algo como “não é possível saber o que deve ser feito”). Assim, o caráter interrogativo da letra é mediado pelo caráter assertivo da entoação, gerando um efeito de sentido de simultaneidade de afirmação e questionamento. De fato, subsiste dentro do texto a incerteza em relação ao futuro dos sujeitos despojados de seu objeto-valor, que é fundamentada, por sua vez, na constatação (certeza) de que não possuem as competências necessárias para rearticular sua relação com o objeto. Essas duas percepções solidarizam-se no texto sincrético, sendo a primeira mais evidente no texto verbal, e a segunda mais evidenciada pelo texto musical.

Do ponto de vista tensivo, a problemática do andamento permanece como central para a estrutura da canção. A situação dos moradores da favela requer solução urgente, implicando atuação de um destinador que possa fornecer aos desalojados as competências de *poder fazer* e *saber fazer*. Há, assim, uma aceleração passional, com o objeto-valor impondo sua necessidade imediata. Por outro lado, esses sujeitos (ou esse sujeito coletivo) precisam se rearticular para construir uma relação com o destinador que possa fornecer-lhes essas competências. Sua necessidade é de estender o tempo (eles não têm condições de partir imediatamente), e a melodia da canção homologa essa situação passional com a repetição da pergunta final (versos 23 e 24), que indica, pelo procedimento de reiteração, um investimento na extensidade e na expansão temporal, compensatória da concentração associada ao caráter de urgência.

Esse investimento na extensidade é confirmado pelo canto do coro na coda, última parte da música. Recuperando as frases melódicas 10, da parte *b*, e 23 e 24, da parte *c*, a interrogação final da canção é repetida três vezes antes de o volume do fonograma progressivamente atingir o mínimo. Esse procedimento gera o efeito de sentido de permanência do canto mesmo após o encerramento do fonograma (é como se o canto paulatinamente se afastasse até não poder ser mais ouvido, mas sem indicação de sua finalização).

Traçadas essas considerações em relação ao perfil melódico, podemos complementá-las com elementos de análise da macro-organização da canção. Vimos que a macroestrutura do fonograma “Despejo na favela” estabelece a divisão da canção em três seções, com uma delas, o tema, subdividida em três partes. Essa divisão é esquematizada em cruzamento com os dados da harmonia de acompanhamento na tabela da figura 85.

Pela tabela, é possível observar tendências relacionadas à estrutura harmônica da composição. A relação entre as diferentes partes da canção, tanto na análise da melodia quanto da letra, deve ser tomada como elemento de produção de sentido, incidindo sobre o todo do texto e transformando a relação das informações que o texto veicula. Para Peter Dietrich:

A evolução de uma composição depende particularmente da disposição de partes. O operador em jogo é *aceleração* vs. *desaceleração*. A repetição de uma mesma parte desacelera o fluxo de informações; a introdução de uma parte nova, por sua vez, é uma aceleração, por apresentar informações novas. No entanto, essa oposição não se dá em termos absolutos: trata-se de uma categoria tensiva. A aceleração obtida com uma parte nova pode ser modulada, a depender da quantidade e da profundidade das alterações (DIETRICH, 2008, p. 68).

As observações de Dietrich indicam que a disposição das partes da canção contribui para gerar o efeito de sentido por ela proposto. Podemos verificar, em “Despejo na Favela”, que há oscilações entre as diferentes partes, em termos de informações agregadas ao discurso. O regime de desaceleração depende da redução do número e do impacto de informações novas; o da aceleração, ao contrário, é convocado quando há grande quantidade de elementos para assimilar em pouco tempo.

Introdução							
Bm	Bm	Bm	F#7				
A							
Bm	Bm	Bm	Bm	Bm	Bm	F#7	F#7
Frase 1				Frase 2			
Em	Em	F#7	F#7	F#7	F#7	F#7	F#7
Frase 3			Frase 4				Frase 5
F#7	F#7	Bm	Bm	F#7	F#7	Bm	B7
Frase 5				Frase 6			
Em	F#7	Bm	Bm	G	G	F#7	F#7
Frase 7			Frase 8				
Bm	Bm	F#7	F#7	Bm	B7	Em	Em
Frase 8		Frase 9				Frase 10 (A)	
Bm	Bm	F#7	F#7	C6/F#	B7	Em	Em
Frase 10 (A)		Frase 11 (A)				Frase 10 (B)	
Bm	Bm	F#7	F#7	Bm			
Frase 10 (B)		Frase 11 (B)					
B							
							Bm
							Frase12
Em	F#7	Bm	Bm	F#7	F#7	C6/F#	B7
Frase12	Frase 13		Frase 14				Frase15
Em	F#7	Bm	Bm	G	F#7	Bm	
Frase15	Frase 16		Frase 17				
C							
							B7
							Frase18
Em	F#7	Bm	Bm	F#7	F#7	C6/F#	B7
Frase 18			Frase 19		Frase 20		Frase21
Em	Em	Bm	Bm	F#7	F#7	Bm	Bm
Frase 21			Frase 22				Frase23
F#7	F#7	Bm	Bm	F#7	F#7	Bm	B7
Frase23	Frase 24		Frase 23 (B)		Frase 24 (B)		
Coda (repetição e finalização em <i>fade out</i>)							
Em	F#7	Bm	Bm	F#7	F#7	Bm	B7
Frase 10 (C)			Frase 23 (C)		Frase 24 (C)		

Figura 85 – Evolução da harmonia em “Despejo na favela”

Observando a disposição dos acordes pelas partes da letra, podemos verificar que a parte *a*, além de ser mais extensa, é aquela em que há menor previsibilidade do acompanhamento harmônico. A preparação em **F#7** para o retorno da melodia à tônica ocupa, em diferentes momentos, o espaço de um, dois, ou até oito compassos. Esse acúmulo de informações contrasta com a baixa densidade musical da introdução, em que os instrumentos vão sendo adicionados um por vez ao corpo sonoro. Ao mesmo tempo, a intensidade da harmonia está em sintonia com a intensidade do momento narrativo da letra, em que há o anúncio da ordem legal do despejo. O final da parte *a* traz o único momento de maior previsibilidade, em que a repetição da letra é modulada pela similaridade das melodias e da base harmônica. Pode-se apontar para um momento de desaceleração, associado, no plano tensivo, à necessidade já citada de o sujeito rearticular sua relação com o objeto.

A parte *b* possui arranjo harmônico mais previsível, com repetição de toda uma linha de acordes e pequeno desdobramento ao final. A estrutura harmônica parece mais regular, pois mesmo com as alterações de acordes, os pontos de abertura (**G**, **F#7**) e os de fechamento (**Bm**) possuem durações similares. Além disso, o vínculo de incidência entre as frases e os acordes é mais evidente. Do ponto de vista da significação, ela remete a um processo de desaceleração, que se associa ao descompasso entre a função objetual e a função subjetal, indicado na análise da letra. Assim, nesse momento, predomina a emoção do sujeito despossuído, que mescla a resignação com a violência sofrida e a necessidade de assimilá-la e superá-la, para que a vida possa ter continuidade.

A parte *c* do tema principal possui características semelhantes às da parte *b*, mas sua estrutura harmônica apresenta maior número de variações. A relação entre as frases e os acordes é similar à da parte *b*, mas o trecho final das frases 23 e 24 propõe uma quebra na regularidade: se, desde o início da parte *b*, todas as evoluções harmônicas da canção envolviam oito compassos, e iniciavam em **Em** (subdominante), os acordes que introduzem as frases finais iniciam-se em **F#7** (dominante), e o desenvolvimento é apresentado em quatro compassos, com posterior repetição. Há, assim, introdução de um trecho acelerado do ponto de vista da tensividade, mas compensado por procedimento reiterativo, ligado à desaceleração. No plano da letra, essa quebra de expectativa incide sobre o momento da pergunta que, como já vimos, deixa a questão das condições de moradia para a população carente em aberto. A carga tensiva da pergunta é de

abertura, questionamento, mas sua resposta não pode ser dada imediatamente após a enunciação, exigindo tempo de assimilação.

A coda, última parte da canção, exerce justamente o papel de elemento de desaceleração, sendo constituída de repetições na linha melódica (frases 10, 23 e 24 sendo coligidas e reiteradas), na letra (recuperação dos versos finais em forma de pergunta) e também na base harmônica (repetição da sequência de acordes até o *fade out*). As partes da canção, assim, concatenam-se, do ponto de vista do arranjo, homologando as oposições tensivas exploradas no plano do conteúdo: o regime de aceleração, associado à surpresa do sujeito pela perda da moradia e à sua urgência de se reorganizar, relaciona-se à estrutura harmônica da parte *a* e do final da parte *c*. O regime de desaceleração, associado às necessidades do sujeito de tempo para adquirir competências para mudar sua relação com o objeto agora ausente, relaciona-se às estruturas que imediatamente finalizam ou sucedem as partes citadas, sob forma de sequências de acordes mais regulares e iterativas, funcionando como contraefeito necessário para o equilíbrio da tensão no texto cancional.

Ao considerar o conjunto das três seções da canção nas relações entre a letra e a melodia, nos deparamos com um todo de sentido coerente, coeso, e ao mesmo tempo amplo em representatividade, capaz de dar voz a diversos atores sociais diferentes (o agente da justiça, o sujeito desapropriado) e de articular, dentro dessas vozes, elementos complexos da realidade, por vezes contraditórios, mas ancorados na experiência histórica da luta por moradia na metrópole.

3.11 “Vide verso meu endereço”

“Vide verso meu endereço” faz parte do segundo LP de Adoniran (BARBOSA, 1975f). A letra da canção conta a história de uma ajuda financeira empreendida por um indivíduo (Dr. José), colaborando para as conquistas profissionais e pessoais de um sujeito que se dispõe posteriormente a agradecê-lo. O samba não havia sido gravado anteriormente, e consiste em composição da fase final da carreira do artista, figurando como novidade entre as regravações que marcam os álbuns de Adoniran da década de 1970.

Apresentando um vocabulário simples e coloquial e explorando os modos de falar e de escrever da população paulistana menos escolarizada, a composição de Adoniran Barbosa articula de forma complexa os recursos de enunciação em sua estrutura. Ao localizar e descrever os elementos e funções que organizam o texto cancional, a análise semiótica torna possível perceber essa articulação mais nitidamente e verificar de que forma ela é, em grande parte, responsável pela eficiência estética e pelo impacto da obra, singularizando-a dentro de seu gênero.

Para melhor exame de seus elementos constitutivos, a canção será dividida em partes, relacionadas a momentos-chave. Depois, serão analisados os elementos relativos à letra e seus conteúdos. Em sequência, a melodia do canto será analisada em sua relação com as estruturas apontadas na análise da letra. Por fim, serão desenvolvidas considerações finais a partir das tendências observadas.

A letra da canção, conforme transcrição a partir do fonograma indicado, segue abaixo:

Vide verso meu endereço

Parte falada (a)

Seu Gervásio, se o Doutor José aparecer por aqui,
 ‘Cê dá esse bilhete a ele, viu?
 Pode lê, num tem segredo nenhum.
 Pode lê, seu Gervásio.

Parte cantada**Parte b**

- 1 Venho por meio destas mal traçadas linhas
- 2 Comunicar-lhe que fiz um samba pra você.
- 3 No qual quero expressar toda minha gratidão
- 4 E agradecer de coração tudo o que você me fez.

Parte c

- 5 Com o dinheiro que um dia você me deu
- 6 Comprei uma cadeira lá na Praça da Bandeira.
- 7 Ali vou me defendendo.
- 8 Pegando firme dá pra tirar mais de mil por mês.
- 9 Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo,
- 10 Tenho três filhos lindos, dois são meus, um de criação.
- 11 Eu tinha mais coisas pra lhe contar
- 12 Mas vou deixar pra uma outra ocasião.

Parte d

- 13 Não repare a letra,
- 14 A letra é de minha mulher.
- 15 Vide verso meu endereço,
- 16 Apareça quando quiser.

Os eventos que estruturam o plano narrativo da canção analisada são apresentados, na letra, fora da ordem cronológica; na análise, é importante reordená-los para mostrar seu encadeamento.

A situação inicial indica a existência de um homem que pretende conseguir um emprego e construir condições de vida a partir disso. Sem contar com recursos para um investimento inicial, ele é ajudado financeiramente pelo Dr. José (“Com o dinheiro que um dia você me deu / comprei uma cadeira lá na praça da Bandeira”),

adquire instrumentos de trabalho e passa a atuar como engraxate. O trabalho que exerce gera dividendos importantes para seu sustento (“ali vou me defendendo / pegando firme dá pra tirar mais de mil por mês”). Como consequência da estabilização da situação financeira, o engraxate tem condições de estabilizar também sua vida pessoal, adquirindo casa e constituindo uma família (“Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo. / Tenho três filhos lindos, dois são meus, um de criação”). Tendo atingido essa solidez com as finanças e a família, ele reconhece a importância da contribuição do Dr. José, no início de todo o percurso (“agradecer de coração tudo o que você me fez”). Para demonstrar esse agradecimento, produz um bilhete, com a ajuda da mulher na redação, em que conta as coisas que lhe sucederam, cita a composição de um samba em agradecimento ao amigo, informa seu endereço e convida-o para uma visita a sua casa. Esse bilhete é deixado com o Sr. Gervásio, com instruções de entrega ao homem que o ajudou.

A organização cronológica dos eventos permite visualizar melhor a estrutura do plano narrativo. Considerando o ponto de vista do sujeito protagonista, verifica-se um programa de base cujo objeto-valor é a conquista da estabilidade financeira. Para atingir esse objetivo, o sujeito conta com sua disposição de trabalhar (*querer fazer*), com o conhecimento de possibilidades de trabalho e de procedimentos técnicos para realizá-lo com eficiência (*saber fazer*) e com o aval do complexo ideológico-social que propõe o trabalho como modo de sobrevivência digna (*dever fazer*). Entretanto, o sujeito encontra-se limitado pela impossibilidade de investimento monetário inicial (*poder fazer*). Esse obstáculo é superado pela ajuda do Dr. José, ator narrativo responsável pelo fornecimento do valor em dinheiro necessário para a compra da cadeira de engraxate. Assim, o Dr. José aparece como doador de competência (*poder fazer*) para que o sujeito realize seu programa narrativo. Essa doação caracteriza-se, portanto, como programa narrativo de uso em relação ao programa narrativo do sujeito²⁹, uma vez que o fornecimento de dinheiro pelo Dr. José é uma ação que transforma o estado anterior (o sujeito do *não poder fazer* torna-se sujeito do *poder fazer*).

Tomando-se esse programa narrativo de doação de competência separadamente, verifica-se que ele pressupõe um destinador-manipulador (um

²⁹ “(...) os programas podem ser simples ou complexos, isto é, constituídos por mais de um programa hierarquizado (nesse caso, diferencia-se o programa principal ou programa de base dos programas secundários ou de uso, pressupostos pelo programa de base” (BARROS, 2011, p. 22).

conjunto de valores ideológicos que fazem essa doação um dever ou uma vontade do ator Dr. José), um sujeito que age (Dr. José, que fornece o dinheiro) e um destinador-julgador (que avalia a ação da doação, determinando sua adequação em relação aos valores ideológicos que a motivaram). Dentro dessa configuração, o sujeito auxiliado, no samba de Adoniran, assume a função de destinador-julgador, ao avaliar positivamente a ação do Dr. José (sanção cognitiva) e ao oferecer a ele o agradecimento por meio do bilhete, do samba citado no mesmo bilhete, e da permissão de visitar sua casa quando quisesse. É a partir do ponto de vista do sujeito enquanto beneficiário e avaliador da ação do Dr. José que o texto cancional é desenvolvido.

O envio do bilhete remete a duas noções fundamentais para compreensão da estrutura da canção: a gratidão, enquanto sentimento, e o agradecimento, enquanto ação. A gratidão pode ser definida como “reconhecimento de uma pessoa por alguém que lhe prestou um benefício, um auxílio, um favor etc.” (HOUAISS, 2009). Já o agradecimento é o ato de “reconhecimento e declaração de se estar grato por algo dado ou feito por outrem” (HOUAISS, 2009). Nas duas definições está presente a ideia de reconhecimento, que significa, segundo a mesma fonte, “ação ou efeito de averiguar; exame, verificação”, ou ainda, em sentido mais restrito, “recompensa por serviços valiosos; galardão, prêmio”, ou mesmo “ato através do qual alguma coisa é admitida como verdadeira, ou se declara quem é certa pessoa, identificando-a” (HOUAISS, 2009). O reconhecimento, pelas definições elencadas, está sempre associado à noção de avaliação, coerente com a posição de destinador-julgador. O exame do universo léxico da canção indica, assim, que as ações acontecem em torno do *(re)conhecimento* (ou declaração), após *averiguação* ou *exame*, de um ato entendido como *bem* realizado por outrem. A preocupação do autor do bilhete é a de dar ao sujeito que realizou a boa ação a oportunidade de saber de sua benfeitoria. Isso é feito por meio de um ato de comunicação cujo conteúdo é o sentimento positivo em relação a esse benfeitor (gratidão) e cujo objetivo é recompensá-lo por essa benfeitoria com o conhecimento declarado da força eufórica positiva de sua ação (devidamente averiguada, examinada) e com a gratificação da boa acolhida no caso de uma futura visita (por isso, a menção ao endereço no verso do bilhete).

A canção de Adoniran centra seu foco no momento do reconhecimento, ou seja, no processo de sanção, pelo sujeito beneficiário, da doação realizada pelo Dr. José. A letra inicia-se pela manipulação do ator Sr. Gervásio para entrega do bilhete

já redigido, realizada no “agora” da enunciação enunciada, e retorna ao tempo passado para descrever todo o processo que culminou nessa redação. Dessa forma, a sequência das partes da canção não coincide com a sequência cronológica dos eventos que envolvem a escrita do bilhete. Considerando a sequência que organiza os eventos na letra, a canção de Adoniran pode ser dividida em quatro partes: a) a entrega do bilhete ao emissário que o levará até a pessoa a quem se agradece; b) a apresentação da motivação do bilhete a ser entregue; c) a sequência narrativa de ações que culmina na escrita do bilhete; d) o encerramento do bilhete, com a oferta de acolhimento na casa do sujeito que o redigiu.

A primeira parte da canção associa-se à demanda de envio do bilhete, sem citar seu conteúdo, e corresponde à parte falada da letra transcrita. O “eu” narrador encontra-se em situação de persuadir o narratário Sr. Gervásio, que realizaria o programa narrativo de uso correspondente à entrega do bilhete ao Dr. José. Essa manipulação indica que o bilhete deva ser entregue a uma pessoa capaz de encontrar Dr. José com mais facilidade e frequência que o engraxate. Na sequência temporal cronológica, este seria o último acontecimento narrativo.

A segunda parte da canção começa no primeiro verso cantado. O trecho constitui-se de quatro versos (1 a 4), e apresenta já o conteúdo do bilhete enviado. Há, assim, uma *debreagem* de segundo grau: na primeira parte as funções actanciais de narrador e narratário eram realizadas pelos atores “eu” e Sr. Gervásio, em relação de interpelação em presença, citando a existência e a necessidade de entrega do bilhete. O narrador propõe que Sr. Gervásio tem a possibilidade de ler o bilhete, já que “não tem segredo nenhum”. Quando a narração cede a voz discursiva ao texto do bilhete, o “eu” que aparece nesse enunciado está agora em relação com o Dr. José, caracterizando uma relação narrador-narratário diferente da que se estabelece na primeira parte. Esse narrador do enunciado do bilhete é instaurado pelo narrador do enunciado da canção, caracterizando a *debreagem* de segundo grau. Nesse enunciado dentro do enunciado que é o texto do bilhete, o narrador cita a composição de um samba de agradecimento e explica essa decisão. O agradecimento tem contornos emotivos fortes, evidenciados nas expressões “toda”, relacionada à “gratidão”, “de coração”, relacionada ao verbo “agradecer”, e “tudo”, relacionada à expressão “o que você me fez”. A recuperação imitativa das aberturas tradicionais de modelos de cartas (“Venho por meio destas mal traçadas linhas”) confere um tom formal à letra, que contrasta com a coloquialidade presente na

primeira parte e, se extrapolarmos os limites do texto analisado, mesmo na tradição do samba enquanto gênero.

A terceira parte da canção retoma, pela rememoração, a sequência das ações empreendidas pelo engraxate até o atingimento da estabilidade profissional, resumizando o percurso narrativo. Essa terceira parte corresponde aos versos 5 a 12, e funciona como um relato de experiência de uma vida apresentada de forma vitoriosa, como se pode depreender das expressões associadas ao ganho possível da profissão (“dá pra tirar mais de mil por mês”), aos filhos (“tenho três filhos lindos”), à habitação (“comprei uma casinha lá no Ermelindo”, sendo o diminutivo indicativo de afeição).

A quarta parte da canção, entre os versos 13 a 16, é o encerramento do bilhete, no qual o engraxate cessa de contar sua história e convida o destinatário para visitar sua residência. Nesse trecho, ele também conta que foi sua esposa que escreveu (passou para o papel) a carta. O narrador faz uma indicação material/visual para o narratário, avisando que o endereço para visitaço est no verso do papel. A quarta parte, tal como a segunda, trata do encaminhamento da ao de comunicao com fins de agradecimento, e desenvolve-se no “agora” do texto do bilhete.

Como se v, h duas estruturas solidrias que constituem o esquema narrativo dentro da cano estudada. A primeira a busca de estabilidade financeira, que tem como programa auxiliar de doao a ajuda do Doutor Jos, justamente a que objeto de agradecimento. A outra estrutura a que diz respeito ao reconhecimento dessa doao, na qual o engraxate (destinador-julgador) demonstra sua gratido ao Doutor Jos (destinatrio-sujeito), por meio do envio de um bilhete. No samba de Adoniran, essas estruturas so dispostas de forma intercalada. Apenas parte do enunciado do bilhete corresponde ao relato de superao do sujeito-enunciador. Boa parte de seu texto refere-se, na verdade, s condies de envio ou ao sentimento atual de gratido que o inspira, que esto mais prximos do “agora” da enunciao enunciada que do “ento” do relato da vida do sujeito.

Se pensarmos que a parte final da cano encerra a narrao da histria de vida e introduz dois comentrios desviantes, a anotao do endereo e a letra da mulher do engraxate, vemos que fatos secundrios roubam a ateno daquilo que parecia essencial. Esse procedimento comum em sambas de Adoniran, e parece

estar associado à valorização de elementos comuns e banais do cotidiano, como as meias e os sapatos da pessoa que faleceu, em “Iracema”, ou mesmo o “torresmo à milanesa” que dá título a um de seus sambas. Em nossa visão, esse deslocamento do elemento ordinário para o centro da narrativa tem como efeito a construção de uma memória afetiva fundada em objetos de impermanência histórica e cultural, mas de presença identitária para o ouvinte-alvo do cancionista. Concordamos, assim, com a visão de Francisco Rocha sobre a arte de narrar em Adoniran:

Ao singularizar e imprimir um conteúdo afetivo à informação, ele transgride o sentido de banalização – e consequente apagamento da singularidade – que os fatos mais cotidianos podem ter para a memória coletiva. Esse conteúdo fundamenta a relação de consubstancialidade entre compositor/samba/audiência. Neste sentido é que dissemos que a comunidade de ouvintes, ao se apropriar de determinado repertório, como representação de sua própria existência, o transforma em suporte de sua memória (ROCHA, 2002, p. 150).

A citação de Rocha situa a subversão da perspectiva da narrativa principal em função de detalhe ou objeto secundário dentro do contexto da transgressão. É como se o cancionista pudesse propor, com essa mudança, a valorização de aspectos da vida cotidiana, de detalhes das histórias e de objetos secundários para dar voz a uma determinada perspectiva de vivência histórica ligada ao simples e banal, tornando-os representativos de uma experiência social cuja singularidade passaria em branco não fosse sua intervenção.

Em relação ao uso do bilhete como portador de texto na narrativa desta canção, jornalista Ayrton Mugnaini Jr. aponta com pertinência, em *Adoniran: dá licença de contar...*, a semelhança entre este samba e a composição “Cordiais saudações”³⁰ (ROSA, 2000), gravada em 1931, de Noel Rosa (MUGNAINI JR., 2002, p. 14). Em ambas as letras, o texto é desenvolvido em formato de comunicação escrita, mesclando usos da oralidade e da redação de cartas. Além disso, a estratégia entoativa é muito forte nas melodias das duas canções, e o

³⁰ A letra da canção de Noel, transcrita do fonograma de 1931, é a seguinte: “(Cordiais saudações...) / Estimo que este mal traçado samba / Em estilo rude, / Na intimidade / Vá te encontrar gozando saúde / Na mais completa felicidade. / (Junto dos teus, confio em Deus) // Em vão te procurei, / Notícias tuas não encontrei, / Eu hoje sinto saudades / Daqueles dez mil réis que eu te emprestei. // Beijinhos no cachorrinho, Muitos abraços no passarinho, / Um chute na empregada / Porque já se acabou o meu carinho. // A vida cá em casa / Está horrível / Ando empenhado / Nas mãos de um judeu. / O meu coração vive amargurado / Pois minha sogra ainda não morreu. // Sem mais, para acabar, / Um grande abraço queira aceitar / De alguém que está com fome / Atrás de algum convite pra jantar. // Espero que notes bem: / Estou agora sem um vintém. / Podendo, manda-me algum. / Rio, sete de setembro de trinta e um. / (Responde que eu pago o selo...)”

primeiro verso de Noel (“Estimo que este mal traçado samba”) parece ter sido recuperado em sua essência pelo primeiro verso de Adoniran (“Venho por meio destas mal traçadas linhas”). Mas semelhanças formais, importantes para constatar a influência do Poeta da Vila no cronista de São Paulo, não se sobressaem em relação às diferenças de intenção expressiva em cada uma das canções. Enquanto em Noel é possível perceber a ironia na dissimulação (“Em vão te procurei / notícias tuas não encontrei. / Eu hoje sinto saudades / daqueles dez mil réis que te emprestei”), pois a preocupação com o destinatário revela-se uma estratégia persuasiva para obter seus préstimos, em Adoniran, a letra desenvolve-se como uma oferta desinteressada de homenagem e acolhida. As dificuldades financeiras enfrentadas pelo sujeito do enunciado na canção de Noel Rosa ainda estão em curso, ao passo que já estão devidamente superadas no tempo presente da enunciação da letra de Adoniran. O sujeito deceptor da letra de Noel situa-se em condição moral oposta ao sujeito agradecido de Adoniran, solicitando dos ouvintes desses sambas estratégias distintas para o fazer interpretativo em cada caso. Em “Cordiais saudações”, a compreensão da letra associa-se à percepção da incompatibilidade entre o discurso supostamente cordial e a intenção de obter vantagem financeira; em “Vide verso meu endereço”, ela está associada à percepção da generosidade recíproca entre os atores envolvidos. Dessa forma, ainda que possa se beneficiar de ideias da composição de Noel, o texto de Adoniran não pode ser considerado uma mera imitação, uma vez que os recursos de que se utiliza são empregados para produção de um sentido completamente distinto, conforme se pode verificar pela análise do plano verbal de conteúdo.

Indicados os elementos significativos da estrutura da letra, passamos às considerações sobre os aspectos musicais, que se iniciam na visão global do arranjo. Considerando o corpo do fonograma, a macroestrutura poderia ser representada pelo diagrama da figura 86, que indica também as partes da letra conforme divisão proposta:

Figura 86 – Macroestrutura de “Vide verso meu endereço”

A primeira parte do fonograma apresenta um pontilhado de cavaquinho de fundo e a participação falada do intérprete, conforme indicada na divisão da letra. O instrumento e a fala param em seguida, dando lugar ao pandeiro, que inicia a percussão. Em sequência, o cavaquinho realiza o ataque em palhetadas dos acordes iniciais, até a entrada da parte cantada, dividida conforme as indicações do diagrama, e executada duas vezes em sequência, sem interlúdio. Após o final da segunda apresentação da parte cantada, o coro faz vocalizações sobre os principais acordes da canção, até o encerramento.

A primeira parte da canção não apresenta linha melódica que possa ser transcrita, pois a intervenção é falada. A segunda parte corresponde aos versos 1 a 4 (ver Figura 87 e Figura 88), iniciando-se, portanto, no primeiro verso cantado, já com o acompanhamento percussivo.

Figura 87 – Frases 1 e 2 de “Vide verso meu endereço”

Figura 88 – Frases 3 e 4 de “Vide verso meu endereço”

As figuras 87 e 88 mostram a linha melódica das frases 1, 2, 3 e 4. A terminação das frases incide sobre a região média da tessitura, caracterizando

figurativamente o tonema de suspensão na locução, coerente com o caráter introdutório do conteúdo apresentado (conferir as setas na transcrição). Além disso, o único tonema descendente dessa parte, relacionado à frase 1 (“Venho por meio destas mal traçadas linhas”), aparece no contexto de elevação da melodia da região grave para a aguda e, portanto, de acúmulo de tensão. Nos outros casos, a finalização é suspensiva, inclusive na última frase do trecho, em que a vagueza da expressão “tudo o que você me fez” solicita a complementação de sentido explicativa que virá a seguir, na forma de narração dos fatos.

A terceira parte da canção (ver figuras 89, 90, 91 e 92) é mais extensa, recobrando os versos 10 a 18. Melodicamente, esta parte inicia explorando a região média da tessitura, mas passa a utilizar a região mais aguda nos versos finais.

Figura 89 – Frases 5 e 6 de “Vide verso meu endereço”

Figure 90 shows a musical score for two phrases. The staff is a 12-line guitar fretboard with notes E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, G, F#, and F. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The chords are B7, Em, Bm, F#7, and Bm. The lyrics are: "li vou me defenden do", "pegan do", "da pra ti mil de", "raí mais", "mês", and "por". The notes are: A (li), do (do), do (pegan), da (da), pra (pra), ti (ti), mil (mil), de (de), raí (raí), mais (mais), mês (mês), and por (por). The notes are connected by a red line, indicating a melodic line. The notes are: A (li), do (do), do (pegan), da (da), pra (pra), ti (ti), mil (mil), de (de), raí (raí), mais (mais), mês (mês), and por (por).

Figura 90 – Frases 7 e 8 de “Vide verso meu endereço”

Figure 91 shows a musical score for two phrases. The staff is a 12-line guitar fretboard with notes E, D#, D, C#, C, B, A#, A, G#, G, F#, and F. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The chords are Em, F#7, Bm, F#7, and Bm. The lyrics are: "Casei, comprei uma", "ca no", "sinha lá", "me Er", "lin do, tenho três", "fi lhos", "lin dois", "dos, são", "meus", "um de", "cri", "a", and "ção.". The notes are: C# (Casei), ca (ca), no (no), sinha (sinha), lá (lá), me (me), Er (Er), lin (lin), do (do), tenho (tenho), três (três), fi (fi), lhos (lhos), lin (lin), dois (dois), dos (dos), são (são), meus (meus), um (um), de (de), cri (cri), a (a), and ção. (ção.). The notes are connected by a red line, indicating a melodic line. The notes are: C# (Casei), ca (ca), no (no), sinha (sinha), lá (lá), me (me), Er (Er), lin (lin), do (do), tenho (tenho), três (três), fi (fi), lhos (lhos), lin (lin), dois (dois), dos (dos), são (são), meus (meus), um (um), de (de), cri (cri), a (a), and ção. (ção.).

Figura 91 – Frases 9 e 10 de “Vide verso meu endereço”

Figura 92 – Frases 11 e 12 de “Vide verso meu endereço”

Também predominam nesta parte as frases que finalizam em suspensão, à exceção da frase 8 (“pegando firme dá pra tirar mais de mim por mês”), que faz referência às possibilidades de ganho com o trabalho de engraxate e funciona como fechamento do raciocínio que indica a conquista da estabilidade financeira, desenvolvido pelo conteúdo verbal das frases anteriores. Esse caráter conclusivo é constatado pela direção claramente descendente da evolução melódica da frase, sustentada na sequência de notas que encerram as células (conferir sílabas circuladas no diagrama), que anula o efeito da subida de tom entre a penúltima e a última sílabas cantadas. A finalização na nota tônica sobre o acorde fundamental reforça esse efeito de sentido, e cria uma impressão de cisão dentro da terceira parte, dividida entre a conquista da estabilidade financeira (até a frase 8) e as outras vitórias decorrentes dela (após esse ponto da melodia).

Em relação à frase 9 (“Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo”), o tonema ligeiramente descendente em um segmento continuativo não remete à força entoativa da finalização conclusiva, funcionando apenas como marca da assertividade da afirmação. As outras frases que encerram a primeira parte (10, 11 e 12) são todas suspensivas, sendo que a última apresenta tonema mais pronunciado, e, por decorrência, sentido mais enfático de continuidade. Essas características têm

correspondência no conteúdo verbal, que indica suspensão de um discurso que poderia continuar (“eu tinha mais coisas pra lhe contar / mas vou deixar pra uma outra ocasião”).

A quarta e última parte da canção equivale ao encerramento do bilhete (ver figura 93). A melodia atinge a região mais aguda da tessitura, finalizando na tônica, uma oitava acima da finalização no quarto verso da terceira parte.

The musical score for "Vide verso meu endereço" is presented on a grand staff with 12 staves. The lyrics are: "Não repare a le tra é nha lhe- de mu en a quan pa reça do ser. tra, a reço, Vide verso meu de qui". The score is divided into four sections: Frase 13 (C#), Frase 14 (A), Frase 15 (C#), and Frase 16 (F#). The key signature changes from Em to F#7, then to Bm, C#7, F#7, and finally Bm. The melody is marked with various notes and rests, and the lyrics are aligned with the notes.

Figura 93 – Frases 13 a 16 de “Vide verso meu endereço”

O desenho melódico nas frases 13, 14, 15 e 16 desenvolve-se em quatro segmentos distintos, divididos em dois conjuntos entoativos. O primeiro deles traz um pedido e uma afirmação sobre a caligrafia, ambos de caráter assertivo, marcados pelos tonemas descendentes, cujo efeito figurativo é de fechamento. O segundo configura-se como um convite, com a indicação do endereço e a oferta da casa para recepção do benfeitor, e seus segmentos possuem tonemas ascendentes. A finalização da frase 16 (“Apareça quando quiser”) é suspensiva, deixando aberta a expectativa de resposta ao convite, mas o sentido musical de finalização é garantido pela incidência da nota tônica sobre o acorde fundamental (**Bm**). Assim, o fechamento harmônico indica encerramento do bilhete, mas a abertura da frase

melódica aponta para a continuidade da relação entre os atores discursivos envolvidos.

A análise da canção confirma a dominância da figurativização como modelo de integração entre melodia e letra. Os versos distendem-se ou abreviam-se para se adequarem à linha melódica, e os recortes entoativos são privilegiados, com as evoluções do canto figurativizando tonemas de finalização característicos das sequências fônicas da fala. Entretanto, é importante considerar que finalização da canção na frase 16 acontece uma oitava acima da finalização na frase 8, e que, a partir da frase 11, verifica-se uma tendência de ocupação da faixa aguda da tessitura. Esses fatos da evolução melódica da canção remetem ao recurso da transposição, embora, nesse caso, as sequências sejam dessemelhantes. A explicação da presença desse recurso próprio da passionalização enseja uma hipótese associada a elementos disjuntivos no plano do conteúdo. Compreende-se, para o caso deste samba, que os conteúdos de tensão remetem a dificuldades com a competência do *poder fazer*. Essas dificuldades são limites para o sujeito em dois níveis distintos: no programa narrativo de base (obtenção da estabilidade financeira, impedida pela falta do dinheiro para investimento inicial) e no programa narrativo de uso destacado pela letra (agradecimento ao Dr. José, dificultado pelos problemas com a escrita e as condições de entrega do bilhete).

O estudo da canção de Adoniran Barbosa revela um alto grau de complexidade em sua estrutura textual. O percurso da sanção, que leva o sujeito a agradecer a seu benfeitor por meio de um bilhete, remete a outro percurso, bem-sucedido, que é exposto no interior da canção, que é o de alcançar a estabilidade financeira. Essa relação de remissão é feita, no plano do discurso, por meio de um portador de texto, e resulta numa estrutura que intercala o foco entre os programas narrativos de sucesso profissional e de agradecimento à pessoa que colaborou para esse sucesso.

A complexidade da estrutura discursiva da canção é apenas uma de suas singularidades enquanto texto. O samba de Adoniran remete, nas escolhas temáticas do plano discursivo, a questões sociais igualmente complexas. A declaração de dificuldade em escrever (e de necessidade da ajuda da mulher para sanar o problema), por exemplo, é indicativa de um sujeito pouco familiarizado com práticas escritas. Há, portanto, para esse sujeito, dificuldade de redigir a mensagem, o que tende a reduzir o sucesso do agradecimento. Essa caracterização medeia a

experiência social de camadas menos escolarizadas da população, pouco afeitas a práticas comunicativas escritas e, por essa razão, ainda mais dependentes de sua relação com outros indivíduos para serem incluídas em processos importantes da vida social.

Além de servir de índice de caracterização social, esse dado remete à própria história do samba enquanto gênero dentro da tradição musical brasileira. Oriundo das rodas de terreiros, e geralmente composto por pessoas que utilizavam práticas orais ágrafas (TATIT, 2004, p. 70), o samba se prestou, muitas vezes, a levar e trazer “recados” de cancionistas para outros cancionistas (TATIT, 2004, p. 122-123), estabilizando melodicamente as inflexões de fala da comunicação oral cotidiana utilizada nos diálogos entre os indivíduos das camadas populares. Adoniran Barbosa é sensível a essa característica histórica do samba e às diferenças entre essa forma de enviar mensagens e a forma escrita padronizada. Nos versos “Venho por meio destas mal traçadas linhas / Comunicar-lhe que fiz um samba pra você / No qual quero expressar toda minha gratidão”, o cancionista indica, por meio do bilhete, que o agradecimento virá (também) em forma de samba. Ora, o samba anunciado no conteúdo da letra pode ser associado justamente ao samba apresentado (o próprio texto cancional). Se o samba de Adoniran, no corpo de seu enunciado, remete à escrita do bilhete, este por sua vez, dentro da letra do samba, remete ao próprio samba. Essa remissão mútua permite ao compositor circular pelos dois universos de referência: é possível e legítimo utilizar a linguagem típica do samba, com forte presença da oralidade (como na parte falada), e também é possível recuperar estilisticamente elementos consagrados pelas convenções (chavões, nesse caso) da redação de cartas e bilhetes (como atestam os versos “Venho por meio destas mal traçadas linhas” e “Vide verso meu endereço”, que oportunamente dá título à canção).

Outro dado importante que reforça a construção figurativa empreendida por Adoniran é a histórica associação da profissão de engraxate, na cidade de São Paulo, com a composição de sambas sustentados pelo ritmo percussivo extraído das tampas das latas de graxa. Esses sambas de engraxate eram parte da cena cultural da cidade, e contaram com a participação de muitos sambistas “de rua”, empenhados em criações efêmeras que não lograram obter registro fonográfico, mesmo por artistas que depois alcançariam seu espaço na indústria, como Germano

Mathias³¹. A verossimilhança histórica na construção do ator discursivo que reveste o actante narrador é reforçada pela referência a um fenômeno cultural paulistano característico dos espaços de exercício de sua profissão.

Constata-se, assim, o elevado grau de elaboração da composição de Adoniran, que funde elementos de gêneros discursivos diferentes, em diferentes modalidades de comunicação, articulando, dentro dessa fusão, dois percursos narrativos, que se complementam na expressão de gratidão pelo sujeito-narrador, em um contexto que recupera raízes históricas do samba enquanto fenômeno cultural coletivo.

³¹ Em entrevista ao portal de conteúdo UOL, Germano Mathias atesta sua participação nos sambas de engraxate, explicando seu funcionamento (<http://virgula.uol.com.br/musica/icone-do-samba-paulista-germano-mathias-80-diz-que-brasil-deveria-ter-recusado-copa/#img=1&galleryId=97294>):

“E a história da latinha?”

A latinha é o seguinte. Nos sambas da São Paulo antiga, existiam as batucadas dos engraxates, que eram verdadeiro folclore, eram umas batucadas muito bem feitas. E como as escolas de samba usavam frigideira, eles à guisa de uma frigideira, à feição de uma frigideira, eles pegavam as tampas de lata de graxa e faziam o ritmo.

Eu aprendi com eles, me juntava a eles. E depois, quando eu me tornei profissional, resolvi lançar como uma novidade, como um tempero no samba, um condimento. Agora, já não posso mais por causa do meu braço, perdi a coordenação motora.

Mas então o senhor nunca foi engraxate?

Não. Eu frequentava a roda. Ali se fazia um samba duro, chamado tiririca. Muitos malandros da época frequentavam ali o samba dos engraxates ali e a gente entrava no samba duro. Mas eu nunca fui engraxate, não.

CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das canções de Adoniran procurou considerar as propriedades individuais de cada texto e explicitar como essas propriedades se inter-relacionam para produzir os efeitos de sentido que singularizam cada uma delas em particular. Nessa etapa da pesquisa, os textos de análise foram produzidos com relativa independência em relação ao objetivo central, considerando-se a necessidade de destacar as qualidades imanentes de cada canção. Conseguimos, dessa forma, uma série de estudos que convocaram, para cada caso específico, as leituras de outras pesquisas, estabelecendo diálogos produtivos e recuperando questões importantes à luz de novas perspectivas de solução.

Como esforço de conclusão, a pesquisa exige a recuperação das regularidades que foram salientadas nas análises individuais para explicar fenômenos que transcendem a especificidade de cada canção. Ao articular essas regularidades, a perspectiva assumida é a de que é possível produzir ponderações consistentes sobre o modo de compor de Adoniran Barbosa considerando as marcas enunciativas recorrentes no material analisado. Por essa razão, os dados das análises não serão apresentados, neste momento, na mesma ordem em que são expostos nos textos referentes a cada canção (geralmente sucedendo informações contextuais sobre o fonograma, estrutura de macroforma e partes do tema, análise da letra, análise do perfil melódico). Para esta exposição, procuraremos organizar esses dados de forma a priorizar as informações mais relevantes da pesquisa em sua especificidade teórica. Consideramos que essas informações são as que justificam o esforço de análise empreendido e as que serão priorizadas pelos leitores deste trabalho, projetando-os como interessados na obra cancional do artista e em sua riqueza poética e musical.

Assim, iniciaremos as considerações finais pela contribuição mais evidente da semiótica da canção, que é a determinação das tendências na compatibilidade entre melodia e letra. Procuraremos apontar a orientação dominante na maior parte dos sambas e as consequências dessa orientação na construção da imagem do compositor Adoniran Barbosa para o ouvinte de sua obra.

A gente frequentava muita gafieira, escola de samba, clubes. Porque o samba que eu canto era muito bem divulgado há anos atrás. E agora está voltando com toda força" (MATHIAS, 2014).

No momento de proposta desta pesquisa, uma das hipóteses de trabalho iniciais era a de que a figurativização fosse o principal modelo de compatibilidade para as canções selecionadas. A expectativa com o avanço dos estudos era de que as análises revelassem uma dominância da figurativização na maior parte das canções, e uma dominância da tematização ou da passionalização em uma parcela menor. Após as aplicações do modelo e a averiguação dos dados, as constatações não apenas comprovaram a hipótese inicial, como ampliaram sua importância para a compreensão da singularidade do compositor. Todas as canções analisadas apresentaram a figurativização como modelo dominante. Os traços de passionalização e tematização que as canções porventura apresentam estão sempre subordinados a um comportamento melódico que tende a valorizar a prosódia da fala natural em detrimento de regularidades musicais.

Se esta conclusão revela muito a respeito das características fundamentais de Adoniran, há, por outro lado, o perigo de interpretá-la como uma resposta definitiva à questão das marcas de autoria. Consideramos importante ampliar um pouco mais as consequências dessa constatação.

O predomínio da figurativização, por si só, revela a tendência de Adoniran a um pensamento mais coloquial e prosódico que musical³². Podemos mostrar essa tendência por meio da proposta de comparação extraída da já citada pesquisa de José Roberto do Carmo Jr. (cf. capítulo 2 desta pesquisa). Para aplicar o teste proposto pelo autor às canções de Adoniran, escolhemos apenas um trecho de “Trem das onze” e projetamos a realização das frases pelas três vozes que foram utilizadas como exemplos em sua tese: a de um hipotético autômato com a informação única da acentuação de cada palavra, a de um falante natural da língua com processos fonológicos comuns nos discursos orais cotidianos, e a do intérprete da canção. Procuramos verificar apenas alguns processos fonológicos, como a degeminação, a elisão e a retração acentual. As sílabas que recebem acento tônico nas palavras são marcadas com um X na linha superior. As sílabas elididas são marcadas com a letra “E”, e as degeminações são assinaladas com a letra “D”. As sílabas que coincidem com a entrada do tempo forte dos compassos são destacadas em negrito. Seguem alguns resultados obtidos:

³² É preciso dizer que isso não influencia as avaliações sobre sua inegável musicalidade; apenas mostra que essa musicalidade está subordinada a uma determinada maneira de organizar a melodia que prestigia prioritariamente as modulações da fala natural.

Trem das onze

“Se eu perder esse trem / que sai agora às onze horas / só amanhã de manhã”

autômato

X X X X X X X X X X X

Se eu per-der es-se trem que sai a-go-ra às onze horas,

X X X X

só a-ma-nhã de ma-nhã.

fala natural

D X X X X D X X

Se eu per-der es-se trem que sai a-go-ra às on-ze ho-ras,

X X X

só a-ma-nhã de ma-nhã.

canto

D X X X X D X X

Se eu per-der es-se **trem** que sai a-**go-ra às** on-ze **ho-ras**,

X X X

só a-ma-**nhã** de ma-**nhã**.

Podemos verificar, nos segmentos acima, que as degeminações da fala natural e os acentos entoativos são aproveitados por Adoniran na construção da frase melódica da canção. As degeminações ocorrem em “se eu” e em “agora às”, e aparecem como uma única nota entoada na sequência do canto. Também é interessante notar que todas as entradas de compasso incidem sobre notas correspondentes a sílabas tônicas das palavras, e isso ocorre em segmentos com

maior ou menor número de sílabas (“se eu perder esse trem”, “só amanhã de manhã”). Essa variação do número de sílabas entre os pontos fortes de acento rítmico é um traço marcante de figurativização em Adoniran, e é responsável em grande parte pela dificuldade de localização de células melódicas recorrentes em suas canções. Em vários pontos da melodia, segmentos com direções entoativas similares são estruturados com desenhos melódicos distintos, em função da priorização da estrutura prosódica daquilo que está sendo dito.

O apontamento do respeito aos processos fonológicos, exemplificado pelo teste acima, é visto nesta pesquisa como um indicativo de pensamento cancional, mas não como dado suficiente para estabelecer a dominância do modelo de compatibilidade, ainda que sua aplicação em outras frases selecionadas das canções do *corpus* revele quase sempre o mesmo perfil de resultado. Outros recursos de compatibilidade, amplamente ilustrados por ocorrências nas canções analisadas, reforçam a tendência figurativa das melodias e ampliam a percepção das especificidades das composições estudadas.

Procedimento característico da figurativização melódica em Adoniran é a flutuação de frases e segmentos ascendentes e descendentes, que aparece em todas as canções incluídas na tese. Nessas flutuações, as evoluções e involuções da melodia se fazem, via de regra, em graus conjuntos ou pequenos saltos, e as notas terminativas raramente são prolongadas. As frases ascendentes acumulam tensão para resolução posterior em frases descendentes (como nas frases 11 e 12, de sentido complementar em “Abrigo de vagabundos”), e às vezes duas ou mais frases acumulam tensão para uma descendência final (como na sucessão das frases 3, 4, 5 e 6 de “Saudosa maloca”, cujo encadeamento prossecutivo é finalizado pela descendência assertiva), ou ainda esse acúmulo acontece dentro de segmentos da própria frase (como na longa e expressiva frase 8 de “Despejo na favela”).

É importante ressaltar que o procedimento de elevação e descida da frequência melódica em Adoniran quase sempre acontece com frases melódicas sinuosas, que se desenvolvem de forma tão irregular e com tão pouca previsibilidade que não permitem a configuração de temas, nem o estabelecimento de pontos de direção da evolução musical. Vemos adiante, nas figuras 94, 95 e 96, alguns exemplos extraídos do material analisado (lembrando que o reconhecimento das inflexões entoativas, que permitem compreender as flutuações como decorrências de afirmações, suspensões, interrupções etc., já foi realizado no corpo das análises):

Figura 94 – Flutuações da curva melódica em “Abrigo de vagabundos”

Figura 95 – Flutuações da curva melódica em “Já fui uma brasa”

Figura 96 – Flutuações da curva melódica em “Vide verso meu endereço”

O predomínio da figurativização em Adoniran exige especial atenção com o comportamento dos tonemas. Via de regra, dentro do percurso melódico das flutuações, eles indicam o sentido entoativo das frases, direcionando a tensão do segmento para a elevação, a continuidade ou a descida. Embora os tonemas geralmente sejam associados a frases melódicas inteiras e se manifestem em suas finalizações, eles também podem marcar determinados gestos orais em segmentos específicos dentro das frases, como em expressões de chamamento (vocativos), elevações interrogativas e outras. Dento de nosso corpus, há exemplos de inflexões

produzidas por tonemas que remetem a soluções entoativas de apelo (como na frase 1 de “Malvina”), interrogação (frase 13 de “Abrigo de vagabundos”, frase 4 de “Tiro ao Álvaro”, frase 23 de “Despejo na favela) ou exclamação (frase 5 de “Prova de carinho”).

Nas canções de Adoniran, os tonemas tendem a acompanhar a flutuação de tensão que gera a costura das unidades do discurso como continuidade, mas não é incomum a ocorrência de tonemas descendentes em frases ou trechos suspensivos. Por exemplo, numa sequência de duas afirmações marcadas por tonemas descendentes, pode haver ganho de tensão na sequência das frases, indicando expectativa de continuidade narrativa para a melodia, conforme mostra a figura 97.

Figura 97 – Exemplo de trecho suspensivo com tonemas descendentes nos segmentos Entoativos

Um dos procedimentos de finalização mais comuns em Adoniran Barbosa pode ser incluído entre os exemplos de trechos em que o comportamento do intervalo final contraria a tendência apresentada pela frase musical. Em muitas canções de Adoniran ocorre, no processo de fechamento melódico com retorno à nota tônica, uma espécie de falso tonema, em que a melodia de uma frase descendente, típica de afirmação, evolui até a nota imediatamente mais grave da tessitura antes de finalizar na nota de “descanso”. Via de regra, a nota anterior à

tônica é entoada brevemente, tornando-se desprezível do ponto de vista da percepção do ouvinte. Seguem, na figura 98, alguns exemplos:

The figure contains four musical examples, each with a staff and lyrics. A red box highlights the final note in each phrase, which is on a lower pitch than the penultimate note.

- Saudosa maloca**: The phrase "Frase 13" ends with the note "nu" (circled in red) on a lower pitch than the previous note "der". The key signature is E7 and Am.
- As mariposas**: The phrase "Frase 8" ends with the note "bei" (circled in red) on a lower pitch than the previous note "me". The key signature is G7 and C.
- Trem das onze**: The phrase "Frase 6" ends with the note "ma" (circled in red) on a lower pitch than the previous note "de". The key signature is Am.
- Abrigo de vagabundos**: The phrase ends with the note "pra" (circled in red) on a lower pitch than the previous note "do". The key signature is Bm.

Figura 98 – Exemplos de finalização com penúltima nota mais grave

Ainda que as notas finais indiquem uma subida de tom, a força da direção imprimida pela sequência de notas descendentes nesses casos anula qualquer possível efeito de continuidade. É preciso, entretanto, considerar o contexto de cada ocorrência, e o efeito de sentido gerado pelo plano entoativo. O que esse fato melódico recorrente confirma é que o funcionamento dos tonemas não é independente do plano entoativo geral da canção, e que nem sempre as elevações e descendências finais impõem sentidos fixos para as frases em que acontecem.

Podemos concluir, com esses exemplos, que, em Adoniran, os dois principais procedimentos de compatibilização da melodia com a letra são a alternância de ganhos e perdas de tensão na flutuação das frases melódicas e a utilização dos tonemas para indicar gestos entoativos. Esses dois procedimentos complementam-se para constituir um percurso melódico que reconstrói o efeito de locução tanto

pelas modulações gradativas da linha do canto quanto pelas marcas mais imediatas e localizadas de entoação. Nessa complementação, esses dois procedimentos assumem maior ou menor impacto na construção de sentido, a depender das relações que estabelecem com a letra, com o arranjo, com a harmonia, com a estrutura geral da composição e, principalmente, com o plano entoativo que dá unidade ao texto, que varia de canção para canção.

A prevalência da figurativização em Adoniran como modo por excelência de compatibilização entre letra e melodia mostra-se incontestável. Mas é importante notar que ela se torna ainda mais relevante quando pensamos no uso de trechos de fala natural em grande parte das canções. Com o desenvolvimento da pesquisa, foi possível constatar que mais da metade das canções gravadas nos três LPs estudados contam com alguma intervenção falada do cancionista. Em nosso *corpus* de análise, há partes faladas em “Malvina”, “Samba do Arnesto”, “Conselho de mulher”, “As mariposas”, “Já fui uma brasa”, “Vide verso meu endereço”, o que representa metade das canções selecionadas. Em todas elas, o plano entoativo beneficia-se das entoações prosódicas da fala não musicalizada, reforçando o ato de dizer e a presença da oralidade em cada uma das ocorrências.

Muitos dos estudiosos de Adoniran atribuem essas intervenções à longa experiência de radioator do músico, tornando-o apto a reproduzir com facilidade inflexões emocionais de personagens e, no âmbito das canções, gestos de oralidade dos atores discursivos. Sem dúvida, é perfeitamente possível associar as duas formas de manifestação do plano verbal por suas semelhanças em termos de efeito de sentido. Cabe, entretanto, uma consideração do ponto de vista da musicalidade. A familiaridade de Adoniran com os gestos orais da atuação na dramaturgia do rádio provavelmente fornece muitos elementos para a composição e interpretação das canções, mas essa habilidade de atuação precisa ser mediada por uma competência no âmbito musical para que se transforme em material cancional. Nem todo ator ou dublador, por mais versátil e repertoriado que seja, possui a habilidade do cancionista de estabilizar segmentos de fala pelas leis musicais, mantendo o efeito de sentido de dizer algo. Da mesma forma, nem todo cancionista funciona, necessariamente, como ator ou dublador. Ainda que provavelmente amparadas pelo mesmo material sonoro recortado da experiência cotidiana, são duas habilidades distintas que devem ser reconhecidas em Adoniran, igualmente valiosas do ponto de vista artístico.

Feitas essas considerações, retornamos ao efeito causado pelos segmentos de fala natural que muitas canções incorporam. Embora apareçam com maior incidência no início e no final das canções, as intervenções faladas podem surgir em outros momentos, como no ponto central da canção, em “Samba do Arnesto” ou “O casamento do Moacir” (BARBOSA; MOLES, 1980a), não incluída no *corpus* de análise. Optamos por sempre considerar, dentro dos fonogramas, as falas do intérprete como parte da letra da canção, sejam ou não adições em relação a outras versões. Em todas as ocorrências verificadas nas análises, a parte falada apresentou relação de continuidade narrativa com as partes cantadas, e na maioria das vezes ela gerou o efeito de presentificação do diálogo entre atores discursivos debruçados (como em “As mariposas”, “Vide verso meu endereço”, “Malvina”)³³. Esse efeito confere às falas função ainda mais importante no contexto da obra, da qual trataremos adiante. Do ponto de vista dos aspectos melódicos nos fonogramas analisados, a fala reforça os efeitos entoativos da figurativização, apresentando trechos em que a relevância da curva de locução é de tal forma enfatizada que os aspectos musicais ficam aparentemente anulados, permitindo máxima proximidade do ouvinte com o ator discursivo do enunciado.

Embora nosso foco tenha recaído sobre a figurativização, os recursos dos outros modelos de compatibilidade, sempre subordinados a um modo de dizer que lhes determina a posição a ocupar nas canções, também foram explorados em nossas análises. A tematização mostrou-se importante, por exemplo, como fator de intertexto nos refrãos de “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”, e como referência do movimento de circularidade citado no plano da letra em “As mariposas”. Vimos ainda sua presença nas enumerações de “Tiro ao Álvaro” e nas soluções de harmonia de “Samba do Arnesto”. Já os recursos da passionalização, também submetidos a uma estrutura predominantemente figurativa, apareceram sobretudo nas canções sob a forma de transposições, como em “Saudosa maloca”, “Trem das onze”, “Vide verso meu endereço”, e outras. No caso de “Já fui uma brasa”, os recursos passionais ativaram conteúdos emotivos camuflados pela letra da canção. Em nosso *corpus*, canções marcadas por saltos intervalares amplos terminados em notas de duração longa não foram verificadas.

³³ No caso da canção “Já fui uma brasa”, a parte falada não funciona como diálogo entre atores, mas abriga uma debruagem de segundo grau ao recuperar a fala de um dos atores em discurso direto.

Ainda no plano melódico, é importante tecer observações sobre aspectos de forma e macroforma nas canções. Observando os diagramas que transcrevem as estruturas de macroforma das canções analisadas, constantes nos capítulos de análise, é possível avançar em algumas constatações importantes para a pesquisa. Em primeiro lugar, todas as canções têm a introdução como uma de suas seções, sendo que em três delas está associada a uma parte falada. À exceção do “Samba do Arnesto”, nenhuma outra apresenta interlúdio, mesmo quando a letra é cantada por duas vezes. As variações maiores estão nas seções de finalização, mas o procedimento do *fade out* (diminuição paulatina do som do fonograma até o silêncio) está presente em metade das canções analisadas; além desse recurso, outros aparecem com menor frequência: finalização conjugada com uma intervenção falada (3); preparação instrumental para o encerramento sem parte falada (3); repetição contínua da última frase de uma parte ou do refrão (3).

Quanto às subdivisões dos temas, verifica-se a presença de refrão na maior parte dos sambas analisados (8), mas com variações que é preciso considerar. Em seis canções, os refrãos assumem sua função clássica, sendo repetidos várias vezes durante o fonograma e entremeados com segundas partes, que são menos repetidas, geralmente numa estrutura A – A – B – A – A – B (onde A é o refrão e B é a segunda parte). Em “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”, os refrãos aparecem apenas no final do fonograma, e são executados várias vezes como forma de finalização da canção. Há canções, entretanto, que não possuem refrãos, caracterizando-se por apresentar a letra inteira de uma vez no canto, que se encerra ao final da apresentação, ou reapresentar de novo o todo o corpo da letra cantada. Essas canções totalizam quatro fonogramas nas análises efetuadas (“Despejo na favela”, “Vide verso meu endereço”, “Já fui uma brasa”, “Trem das onze”, embora possa haver discussão em relação à última, pela repetição da primeira parte na primeira apresentação do tema). Se considerarmos, entretanto, que os refrãos de “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos” não exercem a mesma função que os das outras canções, teríamos uma divisão entre dois tipos gerais de tema para os fonogramas estudados: canções com refrão, geralmente mais aceleradas e com letras mais curtas, e canções com letras longas, sem refrão ou com refrão apenas no final, em geral menos aceleradas.

Esses tipos gerais apontados, evidentemente, servem para projetar recorrências formais na análise das canções e verificar como elas contribuem para

delimitar um modo de compor de Adoniran. Entretanto, essa divisão revela-se produtiva quando comparamos os fonogramas cuja análise foi incluída no trabalho com os outros fonogramas do *corpus* constituído pelos três LPs. Entre as canções à semelhança de “Saudosa maloca”, “Abrigo de vagabundos”, “Vide verso meu endereço” e “Já fui uma brasa”, poderíamos incluir “Véspera de Natal” (BARBOSA, 1974i), “Viaduto Santa Ifigênia” (BARBOSA; ALOCIN, 1980), “Bom dia, tristeza” (BARBOSA; MORAES, 1974), “Apaga o fogo, Mané” (BARBOSA, 1974d), “Mulher, patrão e cachaça” (BARBOSA; MOLES, 1975a), “Triste Margarida” (BARBOSA, 1975e); seriam canções com maior desenvolvimento da letra, sem repetições de refrãos dentro desse desenvolvimento. Por seu turno, canções à semelhança de “As mariposas”, “Malvina”, “Prova de carinho” ou “Tiro ao Álvaro” seriam “Pafunça” (BARBOSA; MOLES, 1975b), “Joga a chave” (BARBOSA; FRANÇA, 1975), “Tocar na banda” (BARBOSA, 1975d), “Acende o candeeiro” (BARBOSA, 1974b), “Deus te abençoe” (BARBOSA, 1974f), com letras mais curtas e maior repetição das partes.

Em nossa pesquisa, foi possível constatar que, em geral, as canções em que os recursos temáticos estão ativados incluem-se no grupo das canções com refrãos e maior número de repetições das partes, e canções com recursos passionais ativados incluem-se no mais das vezes no outro grupo. A canção “Malvina”, que apresenta mais recursos passionais que temáticos, é uma exceção a essa regra.

Em relação às letras das canções analisadas, alguns fatos recorrentes mostram-se de grande relevância. O primeiro deles diz respeito ao plano discursivo em cada uma das canções. No artigo “Ilusão enunciativa na canção”, em trecho já referido anteriormente (cf. 3.1) e que recuperaremos em transcrição mais extensa e completa, Luiz Tatit expõe duas possibilidades para a manifestação do “eu” dentro da canção:

Se a letra se desenvolve em primeira pessoa, as inflexões melódicas reforçam a conexão dos enunciados com o enunciador. Este não apenas diz “eu”, mas também “então” concomitantemente suas emoções como qualquer falante em suas locuções diárias. Se a letra relata algo em terceira pessoa, os contornos entoativos impedem que o efeito de objetividade se imponha com plenitude. Os sentimentos atribuídos a “ele” são infletidos pelas modulações vocais do intérprete, portanto, do “eu”. Tudo que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar. Lembremos da canção “Domingo no Parque” (Gilberto Gil), cuja intensa expressão melódica do intérprete (eu) elimina qualquer possibilidade de isenção enunciativa, ainda que a letra se construa em terceira pessoa e tente se ater aos fatos e à descrição dos sentimentos que geraram a crise entre “João”, “José” e “Juliana”. Não se pode negar que o aumento progressivo da tensão emocional que afeta o personagem “José” (ele) se

manifesta claramente nos contornos melódicos realizados pelo eu-cantor, configurando um caso típico de embreagem (TATIT, 2014a, p. 35).

A primeira observação importante em relação ao conjunto de análises realizadas é a de que não há, nas canções de Adoniran, nenhuma letra desenvolvida totalmente em terceira pessoa. Todas as letras analisadas têm como referência um “eu” manifestamente instalado no discurso. Não há nenhuma canção no *corpus* com as características de “Domingo no parque” (GIL, 1999a), de Gilberto Gil, ou “Faroeste caboclo” (RUSSO, 1995), da Legião Urbana. Em todas as canções, há sempre uma marca de primeira pessoa, singular ou plural. Dessa forma, depreende-se que uma das características das letras de Adoniran é o desenvolvimento em primeira pessoa, o que reforça o envolvimento subjetivo. Os conteúdos das letras das canções, portanto, nunca são percebidos como distanciados de quem os produz, mas principalmente como vinculados a um discurso subjetivo e pessoal, que carrega marcas de seu produtor. Como os narradores em Adoniran são variados e recobertos figurativamente por personagens do cotidiano da cidade, o efeito produzido é o de empréstimo da voz do intérprete para essas personagens, para que falem de suas experiências como efetivos participantes das mesmas. O “eu” narrador de “Saudosa maloca” é percebido como o sujeito da experiência de desapropriação narrada pela canção; assim também acontece com “Samba do Arnesto”, em que os sujeitos da fala são percebidos como os próprios sujeitos que sofreram a mancada, ou em “Conselho de mulher”, em que a voz que fala a respeito do trabalho é a do próprio boêmio que se autoproclama “regenerado”. Em geral, o narrador participa das experiências que conta, como agente, paciente ou interessado.

Outra importante questão do plano discursivo das canções de Adoniran é a presentificação da fala, que é gerada pela instauração figurativa do narratário na letra ou pela debreagem de segundo grau. O primeiro processo ocorre em “Malvina” (“Malvina, você não vai me abandonar”), “Saudosa maloca” (“Foi aqui, seu moço, / que eu, Mato Grosso e o Joca”), “Tiro ao Álvaro” (“De tanto leva / frechada do teu olhar”), “Vide verso meu endereço” (“Pode lê, Sr. Gervásio, num tem segredo nenhum”) e “Trem das onze” (“Não posso ficar nem mais um minuto com você”). Essa configuração discursiva faz com que a fala dos narradores, nessas canções, seja percebida pelo ouvinte como direcionada a um ator específico, o que, nos casos citados, remete ao momento do “agora” da enunciação.

Ainda mais recorrente nas canções de Adoniran é a instauração de uma debreagem de segundo grau, que cria efeito de realidade descrito por Diana Barros:

Na sintaxe do discurso, os efeitos de realidade decorrem, em geral, da desembreagem interna. Quando, no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, cria-se a ilusão de situação “real” de diálogo (BARROS, 2011, p. 59).

Em sete das canções analisadas no trabalho ocorre, em algum momento, uma debreagem de segundo grau, estabelecendo interlocutores dentro do discurso cancional e presentificando falas desses atores (“Saudosa maloca”, “Samba do Arnesto”, “Vide verso meu endereço”, “As mariposas”, “Conselho de mulher”, “Despejo na favela”, “Já fui uma brasa”). Esse tipo de projeção da enunciação aproxima o ouvinte do gesto entoativo dos atores, uma vez que recupera suas falas como se o narrador apenas as estivesse reproduzindo tal como foram realizadas. Graças a esse efeito de sentido, essas falas podem incorporar entoações características das figuras que recobrem os atores discursivos.

Entre as canções analisadas, apenas duas não apresentam nem um narratário explícito, nem uma situação de discurso direto: “Prova de carinho” e “Abrigo de vagabundos”. Podemos concluir, pelos dados levantados, que o uso das projeções da enunciação nas canções de Adoniran tende a privilegiar situações discursivas em que a fala possa ser presentificada e apresentada com efeito de situação “real”, de diálogo, como afirma Diana Barros³⁴. Essa tendência está em conformidade com a dominância da figurativização nos termos anteriormente descritos e com o uso de inserções de fala não musicalizada nas canções. As três características apontadas conjugam-se dentro da estratégia de produção de um discurso que mescla efeito de realidade e efeito de fala natural no texto cancional. Esses efeitos de sentido parecem ser decisivos para a forte identificação do público paulistano com os sambas de Adoniran. As falas dos atores discursivos em Adoniran na maior parte das canções beneficiam-se de um efeito de proximidade, soando como falas vivas, tanto pela projeção enunciativa dentro do discurso quanto pela verossimilhança entoativa construída pela figurativização e pelas inserções de oralidade natural.

Em relação aos temas, as canções de Adoniran apresentam tópicos que aparecem repetidas vezes, e que por isso merecem destaque em nossas análises. Apenas para fundamentar os próximos desenvolvimentos, atentaremos para três temáticas em particular: a luta pela moradia, a experiência do trabalho e a vida boêmia.

A luta pela moradia aparece nas canções “Saudosa maloca”, “Abrigo de vagabundos”, “Despejo na favela”, “Vide verso meu endereço”. Em “Saudosa maloca”, o sujeito coletivo recebe cobertura figurativa específica (“eu, Mato Grosso e o Joca”), reaproveitada para os atores de “Abrigo de vagabundos”. Nas duas canções, a maloca é o objeto-valor, e a desapropriação é recoberta figurativamente na primeira (“demolição”, “o dono”, “as ferramenta”, “os home”, “cada tábuia que caía”) e desativada na segunda (“ninguém pode demolir”). A ancoragem espacial da maloca aparece em “Abrigo de vagabundos” (“alto da Mooca”), reforçando a isotopia temática visual da moradia (“lindo lote”, “dez de frente, dez de fundo”, “planta”) pelo sujeito que a conquista por meio do trabalho. Em “Vide verso meu endereço”, novamente o sujeito trabalhador é recompensado, desta vez com uma “casinha lá no Ermelindo”. O estabelecimento da moradia nessa canção vem acompanhado do tema da realização pessoal, com o casamento e os filhos, e do tema da gratidão. Além da remissão ao bairro em que habita (“Ermelindo”, corruptela de Ermelino), há ancoragem espacial associada ao local de trabalho (“Praça da Bandeira”). Já em “Despejo na favela”, retorna a temática da desapropriação (“quero a favela vazia e os barracos todos no chão”), com um rico percurso figurativo (“ordem de despejo”, “petição”, “favela vazia”, “barracos no chão”, “ronco do trator”, “mudança”). Embora não haja menção específica do bairro, a figura da “favela” garante a associação com a referência espacial da experiência histórica descrita.

A isotopia temática do trabalho também é importante nas letras analisadas, em canções como “Abrigo de vagabundos”, “Vide verso meu endereço” e “Conselho de mulher”. Nas duas primeiras, o trabalho é meio (programa narrativo de uso) para obtenção de dinheiro e conquista de melhor condição de vida. Na primeira, o sujeito objetiva construir a maloca, e a isotopia figurativa indica a profissão (“numa cerâmica”), a atividade específica (“fabricando potes”), o período da atividade

³⁴ Considerando os três LPs de carreira de Adoniran, apenas em quatro canções não ocorre nem a explicitação de um narratário nem a debreagem de segundo grau. Em metade das canções, há trechos de fala inseridos em algum ponto do fonograma.

(“trabalhei o ano inteiro”). Em “Vide verso meu endereço”, a “casinha” é parte descritiva do objeto-valor estabilidade, e o tema do trabalho também se reveste de uma isotopia figurativa que indica a profissão (engraxate), o material (“comprei uma cadeira”), o local (“Praça da Bandeira”), e até o rendimento que pode ser obtido (“mais de mil por mês”). “Conselho de mulher” é uma canção em que o tema do trabalho também aparece, mas sem o mesmo investimento figurativo. A isotopia temática do trabalho (“pogrêssio”, “conselho das muié”, “Deus”) é menos concreta que a de outra temática abordada pela canção: a vida boêmia (“sambando noite e dia”, “cortando uma rama”), e o sujeito, nesse caso, estabelece uma relação dúbia com a obrigação de trabalhar.

A boemia também é tema constante em Adoniran. Entre as canções analisadas, ela aparece em “Conselho de mulher”, já citada acima, “Prova de carinho”, “As mariposas”. Em “Samba do Arnesto”, não aparece a vida noturna, mas a canção tem proximidade com o tema, por focar a socialização e as celebrações coletivas. Em “Prova de carinho”, o sujeito troca a vida boêmia, expressa pelas figuras do “cavaquinho” e das “serenatas”, pelo compromisso amoroso, recoberto pela figura da “aliança”. A isotopia figurativa de “As mariposas” traz, metaforicamente, a mariposa e a lâmpada em relação análoga ao “eu” e às “mulhé”, em situação noturna (“todas as noite”). “Samba do Arnesto” traz como sujeito coletivo frequentadores de sambas, frustrados pela não realização do encontro. O revestimento figurativo especifica o ator responsável pelo problema (“Arnesto”) e o bairro do fracassado samba (“Brás”).

Há outras isotopias importantes nas canções de Adoniran, mas para nossos objetivos as que indicamos são suficientes. Por meio delas, podemos perceber algumas recorrências de figuras que ajudam a compreender determinadas marcas na produção analisada. Em relação às figuras que recobrem sujeitos, percebemos que o boêmio, o trabalhador e o morador de habitações humildes reaparecem com certa constância, e reforçam nas canções os traços semânticos ligados à pobreza e à exclusão. Esses traços são complementados por outras figuras ligadas aos temas indicados, como as que fazem referência a profissões específicas, as que descrevem condições de moradia, as que remetem a dificuldades de comunicação (“bilhete” em “Samba do Arnesto” e “Vide verso meu endereço”) e, pela ancoragem espacial, as que se reportam a bairros e locais onde esses sujeitos vivem e trabalham, estabelecendo um processo de iconização.

As recorrências de temas e figuras nas canções de Adoniran remetem, portanto, a um universo discursivo associado à experiência de vida dos indivíduos das camadas menos favorecidas da população paulistana. Como vimos, nas canções estudadas, o discurso está sempre relacionado a um “eu” que se apresenta como narrador, e esse “eu”, na maioria das canções, pertence ao universo citado e está envolvido em situações típicas desse universo. Disso decorre que o efeito de sentido produzido por essas estratégias de enunciação é o de referência, como atesta Diana Barros:

Na iconização, mas também na demais etapas da figurativização, o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na “verdade” do discurso. O enunciatário, por sua vez, crê ou não no discurso, graças, em grande parte, ao reconhecimento de figuras do mundo. O fazer-creer e o crer dependem de um contrato de verificação que se estabelece entre enunciador e enunciatário e que regulamenta, entre outras coisas, o reconhecimento das figuras (BARROS, 2011, p. 72).

A estratégia persuasiva própria das canções de Adoniran envolve, portanto, a produção de efeito de sentido de realidade por meio das figuras do mundo identificadas por um enunciatário projetado como competente para reconhecê-las. Essas figuras são distribuídas em um discurso em que as projeções de enunciação também sustentam o efeito de realidade, ao promover a presentificação das falas dos atores discursivos, a subjetivação na relação com os conteúdos e a valorização da integridade das locuções. No plano musical, o efeito de realidade apontado tem lastro principalmente na dominância da figurativização melódica, sustentada pelas figuras de locução. Os processos indicados complementam-se na constituição de um conjunto de referenciais de modos de vida e de expressão com os quais os indivíduos das regiões periféricas da cidade de São Paulo conseguem se identificar.

Esse complexo quadro de procedimentos não estaria completo sem a consideração do uso das variações linguísticas que caracterizam a configuração subjetiva dos atores no universo cancional de Adoniran. Mônica Guedes Jogas e Nataniel dos Santos Gomes, em “Adoniran Barbosa, o defensor involutário do combate ao preconceito linguístico” (2003), apontam para a presença nas letras do cancionista do fenômeno do rotacismo (troca do L pelo R), que ocorre, por exemplo na letra de “Tiro ao Álvaro” (“frechada”, “automóver”). Segundo os autores, ocorre também, na mesma canção, o fenômeno da redução de palavras proparoxítonas em

paroxítonas (tábua – “tauba”), “comumente encontrado na fala regionalizada do brasileiro” (GOMES; JOGAS, 2003, p. 28). Em outro trabalho sobre o mesmo tema, José Bráulio da Silva Júnior e Nataniel dos Santos Gomes indicam outros fenômenos, como a redução de palavras (velha – “veia”, em “Saudosa maloca”), que é “comumente encontrada no falar regional dos brasileiros” (GOMES; SILVA JR., 2012, p. 647) e a redução da marca de pluralidade, com o plural apenas no primeiro elemento da frase (“nóis não vai mais” – “Samba do Arnesto”).

Além de resgatar essas ocorrências, os trabalhos citados avaliam a utilização desses recursos nas canções de Adoniran. Gomes e Silva Jr. (2012, p. 647) afirmam que “as variantes que o compositor usa buscam retratar o perfil sociocultural de uma determinada comunidade”. Ainda segundo os autores, as canções “fogem ao padrão normativo da língua, mas retratam fielmente a realidade linguística dos moradores humildes de São Paulo” (GOMES; SILVA JR., 2012, p. 646). Já segundo Jogas e Gomes:

Adoniran Barbosa percebia essas diferenças [de linguagem] e retratava em suas composições a fala e o cotidiano dos imigrantes italianos de baixa renda residentes em São Paulo. Ele indicava a diversificação dos falares, apontava o tempo inteiro para o falar diferenciado, o falar cantado, com sotaque italianado, de quem tinha pouca instrução acadêmica. Esse renomado sambista apesar de ser estereotipado ao longo dos anos como engraçado, devido não somente as músicas, mas aos personagens que interpretava no rádio, no cinema e na televisão, teve o reconhecimento, por parte de alguns, de sua principal função diante da comunidade, de reproduzir o que via, vivia e sentia pelos bairros da periferia de São Paulo (GOMES; JOGAS, 2003, p. 24).

Interessa ao escopo desta pesquisa registrar dois fatos importantes desenvolvidos nos trabalhos que estudaram as variações linguísticas em Adoniran a que fizemos referência. Primeiro, que há vários fenômenos de variação apontados nas letras estudadas (rotacismo, redução a paroxítona, redução de marca de pluralidade, monotongação etc.). Segundo, e mais importante, que esses fenômenos estão associados a comunidades locais, determinadas histórica e socioculturalmente, e que envolvem a expectativa de que essas comunidades pudessem reconhecer sua linguagem cotidiana nas canções. Dessa forma, é imprescindível considerar o uso de variantes locais do português como mais uma estratégia de produção de sentido das canções analisadas. As variantes de expressão aproveitadas nessas canções contribuem para reforçar o efeito de

realidade e o efeito de naturalidade de locução que vimos sublinhando ao detalhar os outros procedimentos.

Percebe-se, assim, que a construção dos efeitos de realidade reconhecidos por público e crítica em Adoniran indica uma associação de vários procedimentos, em níveis diferentes de análise. Em que pese a importância de todos esses procedimentos, ressaltamos nesta pesquisa, pela natureza do investimento teórico realizado e da abordagem implementada, aqueles que só podem ser abordados pelo instrumental teórico da semiótica da canção, como a compatibilidade entre melodia e letra. Deve-se reafirmar, entretanto, que a figurativização melódica, modelo de compatibilidade produtivo para compreensão do pensamento cancional que embasa os fonogramas analisados, não é, de forma alguma, um traço complementar ou de estatuto secundário. Sem a força dos efeitos de locução, seria impossível que as canções de Adoniran conseguissem a mesma força persuasiva que possuem.

Uma contingência histórica da trajetória do cancionista tornou-se uma oportunidade de confirmar a afirmação anterior. Adoniran Barbosa faleceu em 1982, como já citado no segundo capítulo. Seu amigo Juvenal Fernandes guardara até esse ano letras e poemas não musicados que o cancionista escrevera em suas andanças. Com seu falecimento, Juvenal articulou a entrega das letras e poemas a músicos que não haviam sido parceiros do sambista para transformá-las em canções. Algumas dessas parcerias póstumas foram gravadas por Passoca, em 2000, no já referido CD *Passoca canta inéditos de Adoniran* (PASSOCA, 2000).

Não queremos, aqui, convocar o discurso histórico, biográfico ou de produção cancional para justificar as conclusões do trabalho, mas os fatos expostos criam uma condição diferenciada para as canções produzidas após a morte do compositor, e essa condição incide diretamente sobre as hipóteses formuladas; por essa razão, entendemos que ela precisa ser levada em conta.

No discurso cancional, sustentamos que o núcleo de identidade da canção, central para a produção de sentido, é a relação de compatibilidade entre letra e melodia do canto. Não há como saber, nas parcerias de Adoniran em vida, quais teriam sido as intervenções dos parceiros ou do próprio compositor em relação a esse processo. Temos apenas as marcas de enunciação depreendidas dos fonogramas, que reiteram determinados traços que associamos à indicação de autoria de Adoniran. Dessa forma, ao ouvir um conjunto de canções às quais a autoria de Adoniran é atribuída, é possível localizar regularidades que, em nossas

hipóteses de pesquisa, entendemos como caracterizantes de uma determinada imagem de autor ou compositor que fazemos desse artista. Como vimos anteriormente, a maior regularidade no aspecto cancional é a dominância da figurativização.

As parcerias póstumas de Adoniran que citamos anteriormente são musicalizações de textos escritos realizadas por outros compositores, sem aval ou interferência do letrista. Não se trata, para nossos fins, de avaliar seu conteúdo, ou questionar o estatuto de sua autoria. Trata-se apenas de considerar que, no caso específico dessas canções, o acabamento da segmentação entoativa, fundamento do fazer cancional, não pode ter sido realizado por Adoniran. Portanto, os procedimentos de construção da melodia na canção, com certeza, são de outros compositores, que podem tê-los realizado com maior ou menor proximidade em relação às marcas identitárias de sua produção.

A terceira faixa do CD de Passoca é a canção “Gulú Gulú”³⁵ (BARBOSA; ROMANO, 2000), musicada por Leo Romano. A letra maliciosa, com referências eróticas, não é das mais inspiradas de Adoniran (talvez por essa razão não tenha sido aproveitada musicalmente pelo artista), e não será objeto de análise³⁶. É suficiente saber que as referências da letra são de exaltação ao “peru”, o que faz com que o plano verbal seja compatível com melodias temáticas, que valorizem essa conjunção. Ao ouvir o fonograma da interpretação de Passoca, percebemos que é exatamente isso que acontece: uma marcha carnavalesca, em ritmo acelerado, com repetição constante das mesmas células melódicas, o que por si só já indica um distanciamento em relação à maior parte das canções de Adoniran, que raramente compôs músicas com essas configurações. Mas a maior diferença está no aproveitamento do material verbal, e justamente na dominância da figurativização, que vimos ser praticamente onipresente em Adoniran, mesmo em canções com traços temáticos, como “Tiro ao Álvaro”. Os diagramas de “Gulú gulú”, transcritos nas figuras 99, 100, 101 e 102, revelam que a letra deixada por Adoniran foi recortada em segmentos virtualmente idênticos, com diferenças pontuais entre si.

³⁵ Ao transcrever o título da canção, respeitamos a acentuação gráfica utilizada no material de suporte consultado.

³⁶ Segue a letra, conforme transcrição do fonograma: REFRÃO: “Afinar e apontar / Bem a ponta do bambu / Pra fazer um galinheiro / E segurar o meu peru”. SEGUNDAS PARTES: “O meu peru é malandro / E é professor formado. / Traz as galinhas no jeito / E vive todo empinado. // Galo de crista caída / Já perdeu o esporão. / Peru é dono da festa / E é o rei deste salão. // E todo mundo já sabe / Comer canjica e angu. / É que o rei do galinheiro / É hoje o meu peru” (BARBOSA; ROMANO, 2000).

Figura 99 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” – Refrão

Figura 100 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” – Estrofe 1

Figura 101 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” – Estrofe 2

Figura 102 – Diagramas melódicos de “Gulú gulú” 3

A observação dos diagramas melódicos de “Gulú gulú” revela uma estrutura pautada em regularidades, no nível das seções (refrãos sempre encadeados com segundas partes), das frases e das células. Em nenhuma das canções analisadas no corpus foi encontrada estrutura similar. A segmentação entoativa da canção parece ter sido realizada de forma a prestigiar essas regularidades musicais. Com isso, os efeitos de locução, fundamentais nos sambas de Adoniran, ficam em segundo plano. Podemos confirmar essa percepção quando analisamos a prosódia das frases verbais nas segundas partes. A reiteração das células temáticas constrói uma pulsação ternária, com acento na primeira, quarta e sétima sílabas:

X – o – o – X – o – o – X – (o)

Na esquematização acima, o X representa o pulso forte na entoação. Se aplicarmos essa estrutura para as frases da canção, obteremos soluções de prosódia estranhas à fala natural:

fala natural

X X E X

Já per-deu o es-po-rão

canto

X X X

Já per-deu **o** es-po-rão

fala natural

 X X E X

co-mer can-ji-ca e an-gu

canto

X X E X

co-mer can-**ji**-ca e an-gu

fala natural

X E X X X

é que o rei do ga-li-nhei-ro

canto

X E X X

é que o rei **do** ga-li-**nhei**-ro

Os exemplos acima mostram que não é possível identificar, em “Gulú gulú”, a mesma força das figuras entoativas tão cara às canções de Adoniran. O resultado estético é que o ouvinte do fonograma não reconhece a canção como sendo de

Adoniran, ainda que a autoria apareça nos créditos, e a despeito do belo arranjo e da interpretação suave de Passoca. Embora a letra tenha sido escrita pelo compositor, e até apresente alguns traços de humor característicos de sua produção, a segmentação entoativa realizada não remete às soluções mais comuns em suas obras. Sente-se falta do Adoniran cancionista recortando os segmentos de fala do Adoniran letrista.

Dessa forma, podemos afirmar que a dominância da figurativização é essencial para compreender as estratégias de persuasão das canções de Adoniran, pois é o que o caracteriza mais evidentemente seu fazer artístico dentro da música. Portanto, qualquer avaliação de seu trabalho precisa ir além da análise do plano verbal e compreender como a musicalidade do cancionista logrou obter os efeitos de realidade e de fala natural em cada uma de suas produções, construindo uma identidade musical que, somada a outros talentos do artista e a condições históricas e contextuais propícias, edificou essa figura ímpar na cultura popular paulistana.

Nas contribuições de críticos de diversas áreas sobre Adoniran, as características cancionais de sua produção destacadas em nossa pesquisa puderam ser contempladas por enfoques distintos daquele que caracteriza a abordagem semiótica. No desenvolvimento dos capítulos, apontamentos realizados no corpo de cada análise já mostraram a possibilidade de modificar e ampliar a apreciação histórica e estética das canções separadamente, estabelecendo dessa maneira produtivo diálogo com a bibliografia que se dedica a esse artista. A partir dos esforços de análise, pudemos oferecer subsídios para diferentes questões, como o estatuto de transição da canção “Malvina” dentro da obra de Adoniran, o fracasso de “Arranjei outro lugar” e o sucesso de “Abrigo de vagabundos” como continuação de “Saudosa Maloca”, a relevância do breque para “Conselho de mulher”, as qualidades da interpretação de Elis Regina para “Tiro ao Álvaro”, a relação entre aspectos biográficos e cancionais em “Prova de carinho” e “Já fui uma brasa”, a influência de Noel Rosa em “Vide verso meu endereço”.

Ainda assim, é fundamental recuperar das referidas contribuições excertos que possam confirmar as conclusões globais do trabalho por meio de indicações desenvolvidas em outras perspectivas de análise.

Em *Adoniran: pelas ruas da cidade*, Valter Krausche afirma sobre o músico e sua produção:

A sua música, por mais “tradicional” que pareça, faz parte do moderno. Não se trata de uma manifestação do passado, da “velha guarda” simplesmente. Além de sua epidérmica simplicidade muitas vozes se movimentam. Vozes do passado e do presente que se misturam. **São as vozes da cidade, daqueles que com ela se identificam durante uma certa época de sua história. São aqueles que habitam cortiços, malocas e bairros que lhes deram um sotaque próprio**, que poderia ser definido um tanto imprecisamente como ítalo-paulistano-caipira (KRAUSCHE, 1985, p. 8-9, grifos nossos).

Esse poder do músico popular não lhe nasce por mágica. Frutifica de um aprendizado, de uma vivência das linguagens do cotidiano, das entonações que essas linguagens transportam. **É, portanto, assimilando o sotaque, as inflexões e os acentos presentes no falar do dia a dia dos homens que o músico popular elabora as suas canções.**

Mesmo aqueles que se apropriaram de refinadas técnicas musicais para compor suas canções tiveram que, de uma forma ou de outra, debruçar-se sobre a **sonoridade própria dos colóquios, das conversas de rua, dos sotaques do dia a dia, em toda uma musicalidade ainda não corporificada, diluída no cotidiano** (KRAUSCHE, 1985, p. 12, grifos nossos).

Nos excertos selecionados, o sociólogo faz alusão à capacidade de Adoniran de se fazer representativo para a população marginalizada da cidade, os habitantes de “cortiços, malocas e bairros”. Krausche cita o “sotaque próprio” no contexto dessa representatividade. Adiante, em suas considerações, o autor associa o sotaque às “inflexões e os acentos presentes no falar do dia a dia” como características do músico popular em geral. Embora não mencione o processo da figurativização melódica, entendemos que o sociólogo compreende o profundo vínculo entre o falar e o cantar que marca a produção de canções no Brasil e a produção de Adoniran, em particular, e que indica que esse vínculo está além do emprego de expressões vocabulares das variantes linguísticas de menos prestígio, pois se vale dos processos entoativos (inflexões e acentos). Essa ideia fica ainda mais clara quando se refere às sonoridades cotidianas, posteriormente, no trecho em destaque. A alusão aos processos entoativos como basilares para a atividade do músico popular realizada por Krausche em seu estudo sobre Adoniran indica a percepção de que esses processos são imprescindíveis para a compreensão da especificidade do compositor, e pode ser amparada e confirmada pelos resultados obtidos por nossa pesquisa.

O eminente crítico literário Antonio Candido escreve, na contracapa do LP de 1975, sobre o cancionista:

Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal de nossa terra, Adoniran colheu a flor e

produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, se aliaram com **naturalidade** às deformações normais de português brasileiro, em que Ernesto vira Arnesto, em cuja casa “nós fumo e não encontremo ninguém”, exatamente como por todo este país. Em São Paulo, hoje, o italiano está na filigrana.

A fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua cidade de modo completo e perfeito (CANDIDO, 2002, p. 141, grifos nossos).

Sempre arguto em suas observações, Candido aponta, em Adoniran, o vínculo com a “música” e a “fala” do povo, traduzido como “fidelidade”. Novamente, a identificação de Adoniran com o “povo” da cidade é ressaltada. Entretanto, talvez a mais importante colocação do texto do crítico seja a atribuição de “naturalidade” à aliança entre o samba e as “deformações normais de português brasileiro”. Vimos, na pesquisa, como essa “naturalidade” indicada por Candido é fruto de escolhas estruturais no artesanato das canções que reforçam o efeito de sentido de locução conforme as entoações da fala natural. Pudemos, dessa forma, confirmar e ampliar as afirmações do autor por meio da investigação semiótica dos efeitos observados como construções do discurso a partir de recursos próprios da linguagem cancional e recorrentes na produção de Adoniran.

Em artigo sobre Paulo Vanzolini e Adoniran Barbosa para a coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*, o crítico literário Flavio Aguiar atingiu excelente compreensão das características cancionais de Adoniran, conforme se pode observar no seguinte fragmento:

As letras de Adoniran Barbosa e as de Paulo Vanzolini reproduzem, com frequência, **situações de diálogo características de uma “cidade grande”**. O ouvinte desses sambas “presencia” e simultaneamente imerge numa situação dramática, recriada “à sua frente”, que espelha um fragmento da (nossa) vida violentamente urbanizada. (...)

Veja-se o *Saudosa maloca*, como exemplo. “Se o senhor num tá lembrado/ Dá licença de contar (...) Foi aqui seu moço/ Que eu, Mato Grosso e o Joca (...)”. O samba recria uma **situação “ficticiamente real” de diálogo**, em que o maloqueiro parece pegar o “senhor” pelo braço, em frente ao “edifício arto”, para contar-lhe a sua história, a felicidade perdida da maloca e a felicidade nostálgica de poder revivê-la na imaginação. Esse braço do “seu moço” que o pobretão parece tocar é quase o braço do próprio ouvinte, criando um “ao pé do ouvido” que intensifica a emotividade do drama evocado. O braço de um é quase o braço do outro porque **o ouvinte da canção e o “seu moço”, embora tendam um para o outro, não coincidem de todo. A letra coloca aquele num estado emocional privilegiado, um estado de “descentramento”, em que ele contempla tudo de três pontos de vistas simultâneos. (...) A voz (ajudada pelo gesto no caso de uma audição ao vivo) envolve o ouvinte numa espécie de “veludo total”, numa sensação fugidia de “grandeza”, de equilíbrio momentâneo perfeitamente compensador de fragmentação**

do cotidiano, adequada às funções de lazer do consumo da música. Nessa sensação de totalidade está, sem dúvida, uma das raízes do fato de ser a situação de diálogo tão explorada no mundo da música popular – não apenas nas criações de Adoniran e nas de Vanzolini. A originalidade destes não está em valer-se dessa modalidade – mas sim em projetar o diálogo, com constância, aplicação e inventividade, contra o painel de uma grande cidade urbanizada a ferro e fogo. (...)

Os processos de diálogo evocados por Adoniran e por Vanzolini se sucedem numa grande gama de modos. Ora é a busca da pessoa amada e desamada (“Na Praça Clóvis/ Minha carteira foi batida/Tinha 25 cruzeiros/ e o teu retrato”). Já lugar-comum na canção brasileira; ora introduz o tema da perda e da solidão, como em *Apaga o Fogo, Mané* (“pode apagar o fogo, Mané/ Que eu não volto mais”). **Por vezes, mesmo sem uma segunda pessoa explícita, a letra evoca a presença de uma roda boêmia, diante da qual o homem se jacta, se desnuda, ou ambos, ou então conta simplesmente um “causo”, motivo de espanto, agrado, passatempo** (AGUIAR, 1982, p. 7-8, grifos nossos).

Na longa citação, Aguiar destaca a utilização, pelos compositores, de situações de diálogo que seriam características de uma cidade grande como São Paulo. O crítico cunha a expressão “ficticiamente real” para se referir a esse tipo de situação em “Saudosa maloca”. Adiante, pondera que ouvinte e narratário explícito não são a mesma pessoa nessas situações, o que faz com que a posição do primeiro seja privilegiada enquanto ponto de vista. Afirmando que as simulações de diálogo são muito comuns no universo da música popular, Aguiar sustenta que a singularidade de Adoniran e Vanzolini estaria na habilidade de “projetar o diálogo” contra a fragmentação gerada pela urbanização, possibilitando momentos de sensação de “totalidade” pelo envolvimento do ouvinte com a voz e a letra.

Os apontamentos de Flavio Aguiar estão em consonância com os resultados da pesquisa. Pudemos mostrar a recorrência e relevância das situações de simulação de diálogo nas letras das canções, tanto quando os narratários são explicitados, quanto quando ocorrem debreagens de segundo grau. Mostramos, também, como essas situações associam-se aos efeitos produzidos pela figurativização, gerando a sensação de “realidade” dentro da fala de ficção, a que Aguiar faz referência pela expressão “ficticiamente real”, já citada. Além disso, os traços relacionados a temáticas boêmias da produção de Adoniran, que descrevemos em nosso trabalho, são associados pelo crítico a situações de diálogo evocadas pela letra, fato importante para refletirmos sobre canções sem narratário explícito, mas com comportamento de falante natural por parte do narrador.

O historiador Francisco Rocha também é sensível aos aspectos propriamente cancionais de Adoniran, como atestam os trechos a seguir:

Seu ato criativo pulsa a partir de uma atenção perceptiva voltada para a linguagem comum. **Adoniran é, sobretudo, poeta da oralidade.** Como ator, afina a sua escuta para aprender determinadas vozes e moldar os tipos que protagoniza nos programas radiofônicos. **Como compositor de sambas, apura seu ouvido para recolher na entoação coloquial a matéria-prima de sua arte,** pois, como nos lembra Tatit, o maior recurso do cancionista é o processo entoativo que estende a fala ao canto. **Assim, reiteramos, o artista define-se por uma prática inscrita no campo da fala.** Em Adoniran, o ator e o sambista fundem-se em sua voz, assumem a mesma máscara protagonista de uma poética construída por sua sensibilidade de “apanhador de vozes”, um artista que escavou na sonora “paisagem humana” da metrópole paulistana o sentido de sua arte.

(...)

Adoniran construiu-se como um artista da voz, por isto dá ouvidos aos murmúrios que habitavam os lugares por onde ele circula. Aí, ele pratica a sua poética, surpreendendo na fala do homem comum **o sentido de um cotidiano, a impressão de um lugar e de seus sujeitos. Nestas vozes ele capta o dito mas, sobretudo, liga-se à maneira de dizer.** Sua sensibilidade volta-se para o ato (dizer) que singulariza o ator de uma voz (ROCHA, 2002, p. 115-117, grifos nossos).

Em suas observações, Rocha descreve Adoniran como “poeta da oralidade”, valorizando o trabalho do cancionista com a entoação coloquial, que considera a “matéria-prima” de sua arte. Mas talvez a mais interessante afirmação do historiador seja de que Adoniran pode ser definido “por uma prática inscrita no campo da fala”. Rocha mostra, com isso, que o grande diferencial de Adoniran Barbosa está em seu talento de articulador da fala cotidiana com o samba, valorizando sempre “a impressão de um lugar e de seus sujeitos”. Ou seja, para Adoniran, enquanto cancionista, importa especialmente construir uma identidade em relação ao “modo de dizer”, ou, em nossa visão, à maneira particular de segmentação entoativa com a qual recorta aquilo que é dito. A intervenção de Rocha também pode ser sustentada e corroborada pelos dados obtidos em nossa pesquisa.

As citações apresentadas mostram de forma clara que a pesquisa avançou em questões vislumbradas por outros estudiosos de Adoniran, adicionando o viés analítico da semiótica como contribuição a formulações de pesquisadores de outras áreas, muitos dos quais já apontavam as conclusões a que aqui nos referimos como percepções e intuições em seus trabalhos. As análises puderam transformar essas percepções e intuições em dados concretos sobre as características da produção do cancionista. As conclusões produzidas fornecem elementos que dão sustentação teórica e metodológica aos discursos avaliativos e críticos sobre Adoniran, indicando, na materialidade dos textos, os elementos que constroem, pela recorrência, a imagem do autor das canções. Consideramos que, com isso,

logramos atingir mais um dos objetivos da pesquisa. A consonância dos resultados obtidos com as análises realizadas por estudiosos de outras áreas mostra que a metodologia aplicada tem condições de ser incorporada em discursos mais amplos, como base da investigação imanente sobre o material a ser investigado. Também é certo que, muitas vezes, as análises empreendidas resultaram em novas perspectivas de interpretação para as canções, indicando possibilidades inexploradas (como em “Conselho de mulher”) ou caminhos divergentes (como em “Já fui uma brasa”). As diferenças de interpretação devem ser entendidas, nesse caso, como ampliações da perspectiva de abordagem de cada canção, possibilitadas pela exploração do enfoque semiótico.

A realização das análises implicou, como vimos anteriormente, escolhas teóricas relacionadas à metodologia, que devem ser avaliadas à luz dos resultados obtidos. Essa avaliação remete a mais um dos objetivos da pesquisa, que é nosso compromisso de discutir as ampliações, modificações ou manutenções do modelo analítico a partir da verificação de sua produtividade em nossos desenvolvimentos. Para tanto, recuperaremos posicionamentos explicitados no capítulo 2, procurando comentá-los a partir das conclusões estabelecidas.

A primeira constatação é a de que a opção pela análise dos fonogramas possibilitou desenvolvimentos mais aprofundados em cada texto estudado. Sem abandonar a perspectiva cancional, foi possível agregar elementos adicionais ao estudo da relação letra/melodia. A simples incorporação dos diagramas de macroforma já trouxe modificações para as análises, pois implicou uma proposta de organização prévia do material cancional, obrigando o analista a tentar delimitar a função dos elementos de arranjo presentes no fonograma. Muitas vezes, esses elementos foram determinantes para confirmar as tendências de compatibilidade e as orientações de sentido das composições, como no caso da comparação dos arranjos de “Saudosa maloca” e “Arranjei outro lugar”, da pausa no acompanhamento musical na parte falada de “Samba do Arnesto”, da reflexão sobre a linha do cavaquinho na versão de 1980 de “Prova de carinho”, da diferença dos arranjos para a sequência que introduz a transposição em “Trem das onze”, da função do coro de apoio na linha de canto de “Malvina”. Essa opção pela análise de fonogramas permitiu também o estabelecimento preciso do *corpus* de trabalho, com referências às gravações utilizadas e possibilidade de que o leitor acesse as mesmas manifestações concretas das canções nas quais se fundamentou a análise.

Permitiu, ainda, a construção de um critério para a transcrição das partes faladas das letras, elementos fundamentais da estética de Adoniran, que se mostrou produtivo e coerente com o viés de investigação adotado.

Em “Samba do Arnesto” e “Despejo na favela”, procuramos realizar análises que contemplassem também a harmonia de base das composições, procedimento que se revelou profícuo e complementar aos apontamentos relacionados ao perfil melódico. Também em “Despejo na favela”, optamos por abordar a questão do timbre de voz como caracterizador de atores no discurso. Esses encaminhamentos da pesquisa, embora esparsos e explorados de forma breve e precária, funcionaram como experiências de ampliação do modelo analítico, que podem ser desenvolvidas em pesquisas posteriores.

Constatamos, também, a importância de estabelecer definições prévias sobre as projeções de enunciação para embasamento das análises. Em uma obra cancional como a de Adoniran, com elevado número de *debreagens* e estruturas complexas de enunciação (como as de “Vide verso meu endereço” e “Samba do Arnesto”), a produtividade das análises depende em grande parte do reconhecimento dessas estruturas em cada canção. Só dessa maneira foi possível avançar em fenômenos como a ironia presente em “Samba do Arnesto” e “Conselho de mulher” e ausente em “Prova de carinho”, a hipérbole em “Tiro ao Álvaro”, a *embreagem* enunciativa em “Já fui uma brasa”.

Quanto às questões do discurso de produção cancional, vimos que a opção por tomar os dados das análises como marcas de enunciação recorrentes foi importante para evitar o subjetivismo e a análise das canções por fatores externos, sem considerar suas estruturas internas. Conseguimos chegar a um determinado conjunto de caracteres que remetem à organização imprimida às canções analisadas. Como o fator principal de constituição do *corpus* é a autoria atribuída a Adoniran, pudemos obter uma determinada imagem dessa autoria e compará-la a canções em que ela estivesse ausente, para verificar, pela confrontação, a validade da imagem produzida.

Em relação aos modelos de compatibilidade, os resultados da pesquisa apontam para a impossibilidade de desconsiderar a figurativização. Procedimento imprescindível para a compreensão da produção de Adoniran, esse conceito encontra enorme rentabilidade quando tratamos de sambas compostos a partir de sugestões entoativas recolhidas da fala cotidiana. A análise das canções pôde

mostrar, com clareza, que os modelos da tematização e da passionalização não contemplariam as especificidades das canções que constituíram nosso *corpus*.

Tendo em vista nossos objetivos centrais na proposição da tese, quais sejam: a) indicar os procedimentos e estratégias pertinentes ao modo de compor característico das canções de Adoniran Barbosa; b) oferecer subsídios, por meio da semiótica da canção, para os estudos acadêmicos sobre o cancionista; c) refletir sobre a produtividade da metodologia utilizada a partir dos resultados obtidos pelas análises; acreditamos que nossa contribuição logrou atingir resultados significativos dentro de sua proposta, que podem ser ampliados em outras pesquisas, com outras abordagens. Esperamos, sobretudo, ter conseguido produzir um material condizente com a relevância cultural de Adoniran Barbosa como cancionista ímpar no cenário da música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONOGRÁFICAS

AGUIAR, F. Fiapos de conversa evocam o passado que não volta mais. **Adoniran & Vanzolini**. Fascículo da coleção História da Música Popular Brasileira. Série Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 7-8.

BARBOSA, A. Despejo na favela. Intérprete: Nerino Silva. In: V FESTIVAL da música popular brasileira. Compacto duplo. Rio de Janeiro: RCA, 1969.

_____. Abrigo de vagabundos. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974a. 1 LP. Faixa 1.

_____. Acende o candeeiro. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974b. 1 LP. Faixa 9.

_____. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974c. 1 LP.

_____. Apaga o fogo, Mané. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974d. 1 LP. Faixa 10.

_____. As mariposas. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974e. 1 LP. Faixa 3.

_____. Deus te abençoe. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974f. 1 LP. Faixa 12.

_____. Saudosa maloca. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974g. 1 LP. Faixa 4.

_____. Trem das onze. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974h. 1 LP. Faixa 7.

_____. Véspera de Natal. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974i. 1 LP. Faixa 11.

_____. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975a. 1 LP.

_____. Malvina. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975b. 1 LP. Faixa 4.

_____. Não quero entrar. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975c. 1 LP. Faixa 5.

_____. Tocar na banda. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975d. 1 LP. Faixa 3.

_____. Triste Margarida. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975e. 1 LP. Faixa 7.

_____. Vide verso meu endereço. BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975f. 1 LP. Faixa 2.

_____. As mariposas. Intérprete: Talismã. In: TALISMÃ. **Talismã canta Adoniran Barbosa**. São Paulo: Premier, 1979. 1 LP. Faixa 5.

_____. **Adoniran e convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980a. 1 LP.

_____. Despejo na favela. Intérpretes: Adoniran Barbosa e Gonzaguinha. In: BARBOSA, A. **Adoniran e convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980b. 1 LP. Faixa 13.

_____. Iracema. Intérpretes: Clara Nunes e Adoniran Barbosa. In: BARBOSA, A. **Adoniran e convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980c. 1 LP. Faixa 11.

_____. **Saudades de Adoniran**. São Paulo: Continental, 1983. 1 LP.

_____. **Adoniran Barbosa: Documento Inédito**. São Paulo: Eldorado, 1984a. 1 LP.

_____. Luz da Light/Prova de carinho. Parceria de "Prova de Carinho" com Hervê Cordovil. Participação de Elis Regina. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa: Documento Inédito**. São Paulo: Eldorado, 1984b. 1 LP. Faixa 1.

_____. **Ao vivo**. São Paulo: RGE, 1991. 1 LP.

_____. Despejo na favela. Intérprete: Beth Carvalho. In: CARVALHO, B. **Beth Carvalho canta o samba de São Paulo**. Rio de Janeiro: Velas, 1993. Faixa 21.

_____. Trem das onze. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, G. **Minha história**. Rio de Janeiro: Polygram, 1994. 1 CD. Faixa 4.

_____. As mariposas. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Trem das onze**. Relançamento do LP original de 1964. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 1995a. 1 CD. Faixa 8.

_____. Saudosa maloca. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Trem das onze**. Relançamento do LP original de 1964. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 1995b. 1 CD. Faixa 3.

_____. Trem das onze. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Trem das onze**. Relançamento do LP original de 1964. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 1995c. 1 CD. Faixa 1.

_____. Despejo na favela. Intérprete: Edson Cordeiro. In: CORDEIRO, E. **Terceiro Sinal**. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil, 1996. 1 CD. Faixa 10.

_____. As mariposas. Intérprete: Grupo Peteleco. In: GRUPO PETELECO. **Adoniran Barbosa em pagode**. São Paulo: Movieplay, 1998. 1 CD. Faixa 12.

_____. Despejo na favela. Intérprete: Titulares do ritmo. In: TITULARES DO RITMO. **50 anos de sucesso em todos os ritmos**. São Paulo: Movieplay, 1999. 1 CD. Faixa 3.

_____. **O melhor de Adoniran Barbosa**: melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000a.

_____. **Ensaio**. Coleção A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes. São Paulo: SESC, 2000b.

_____. Malvina. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Os Demônios da Garoa interpretam Adoniran Barbosa**. Relançamento do LP de 1974. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 2002. 1 CD. Faixa 4.

_____. **Adoniran: 100 anos**. Vários intérpretes. São Paulo: Lua Music, 2010. 1 CD.

BARBOSA, A.; ALOCIN. Samba do Arnesto. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. 1 LP. Faixa 10.

_____. Viaduto Santa Ifigênia. Intérpretes: Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro. In: BARBOSA, A. **Adoniran e convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. 1 LP. Faixa 5.

BARBOSA, A.; CÉSAR, M. Já fui uma brasa. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974. 1 LP. Faixa 6.

BARBOSA, A.; CORDOVIL, H. Prova de carinho. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974. 1 LP. Faixa 8.

_____. Prova de carinho. Intérpretes: Vânia Carvalho e Adoniran Barbosa. In: BARBOSA, A. **Adoniran e convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. 1 LP. Faixa 9.

_____. Prova de carinho. Interpretação de Matilde e Adoniran Barbosa. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa: Documento Inédito**. São Paulo: Eldorado, 1984. 1 LP. Faixa 8.

BARBOSA, A.; FRANÇA, O. Joga a chave. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Joga a chave**. São Paulo: Elite, 1953. 78 rpm. N-1 120. Audição realizada na Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

_____. Joga a chave. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. 1 LP. Faixa 12.

BARBOSA, A.; MOLES, O. Chora na rampa. In: BARBOSA, A. (CHARUTINHO). **Tiro ao Álvaro/Chora na rampa**. Disco de 78 rpm. São Paulo: CEME/Premier, 1960a.

_____. Tiro ao Álvaro. In: BARBOSA, A. (CHARUTINHO). **Tiro ao Álvaro/Chora na rampa**. Disco de 78 rpm. São Paulo: CEME/Premier, 1960b.

_____. Tiro ao Álvaro. Intérprete: Os Maracatins. In: MARACATINS. **Tiro ao Álvaro**. Compacto simples. São Paulo: Fermata, 1966.

_____. Mulher, patrão e cachaça. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975a. 1 LP. Faixa 8.

_____. Pafunça. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975b. 1 LP. Faixa 9.

_____. O casamento do Moacir. Intérpretes: Adoniran e Talismã. In: BARBOSA, A. **Adoniran e convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980a. 1 LP. Faixa 4.

_____. Tiro ao Álvaro. Intérpretes: Elis Regina e Adoniran Barbosa. In: BARBOSA, A. **Adoniran e convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980b. 1 LP. Faixa 2.

BARBOSA, A.; MOLES, O.; SANTOS, J. B. Conselho de mulher. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. 1 LP. Faixa 11.

_____. Conselho de mulher "Progrêssio". Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Trem das onze**. Relançamento do LP original de 1964. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 1995. 1 CD. Faixa 9.

_____. Conselho de mulher. Intérprete: Grupo Peteleco. In: GRUPO PETELECO. **Adoniran Barbosa em pagode**. São Paulo: Movieplay, 1998. 1 CD. Faixa 7.

BARBOSA, A.; MORAES, V. Bom dia, tristeza. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974. 1 LP. Faixa 2.

BARBOSA, A.; NICOLINI, J. Agora podes chorar. Gravação do disco de 78 rpm de 1936. In: BARBOSA, A. **Saudades de Adoniran**. São Paulo: Continental, 1983. 1 LP. Faixa 6.

BARBOSA, A.; PASSOCA. Ditado. In: PASSOCA. **Passoca canta inéditos de Adoniran**. São Paulo: Arteviva02, 2000. 1 CD. Faixa 14.

BARBOSA, A.; RAGUINHO. Arranjei outro lugar. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Arranjei outro lugar**. Disco de 78 rpm. São Paulo: Odeon, 1956. Audição realizada na Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

BARBOSA, A.; ROMANO, L. Gulú Gulú. Intérprete: Passoca. In: PASSOCA. **Passoca canta inéditos de Adoniran**. São Paulo: Arteviva02, 2000. 1 CD. Faixa 3.

BARBOSA, A.; SILVA, A. Olha a polícia. Gravação do disco de 78 rpm de 1958. In: BARBOSA, A. **Saudades de Adoniran**. São Paulo: Continental, 1983. 1 LP. Faixa 11.

BARRETO, R.; MESQUITA, E. A dois passos do paraíso. Intérprete: Blitz. In: BLITZ. **Rádio atividade**. São Paulo: EMI-Odeon, 1983. 1 LP. Faixa 5.

BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011.

BENTO, M. A. **Um cantar paulistano**: Adoniran Barbosa. 1990. 382p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais (vários tradutores). São Paulo: Paulus, 2012. 2208 p.

BUARQUE, C. As vitrines. In: BUARQUE, C. **Almanaque**. Lançamento em CD do LP original de 1981. Rio de Janeiro: Phillips/Polygram, 1993. 1 CD. Faixa 1.

CAMPOS JR., C. **Adoniran**: uma biografia. Prefácio de Alberto Helena Jr. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

CANDIDO, A. Adoniran Barbosa. In: MOURA, F.; NIGRI, A. **Adoniran**: se o senhor não tá lembrado. Coleção Paulicéia. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 141-143.

CARILLO, H. Chum-chim-chum. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. **Trem das onze**. Relançamento do LP original de 1964. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 1995. 1 CD. Faixa 2.

CARLOS, E.; CARLOS, R. Meu nome é Gal. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, G. **Gal**. Rio de Janeiro: Phillips, 1969. 1 LP. Faixa 5.

CARMO JR., J. R. **Melodia e prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. 191 f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COELHO, M. L. G. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira**: uma proposta de análise semiótica. 2007. 219 f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **O arranjo e a canção**: uma abordagem semiótica. São Paulo: Escuta, 2014.

COELHO, P.; SEIXAS, R. Gêta. In: SEIXAS, R. **Gêta**. Rio de Janeiro: Phillips, 1974. 1 LP. Faixa 12. Relançado em CD pela Universal Music.

_____. Tu és o MDC da minha vida. In: SEIXAS, R. **Novo Aeon**. Rio de Janeiro: Phillips, 1975. 1 LP. Faixa 6. Relançado em CD pela Universal Music.

DEMÔNIOS DA GAROA. **Trem das onze**. Relançamento do LP original de 1964. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 1995. 1 CD.

_____. **Os Demônios da Garoa interpretam Adoniran Barbosa**. Relançamento do LP de 1974. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 2002.

DIETRICH, P. **Araçá Azul**: uma análise semiótica. 2003. 197 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. 256 f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FIORIN, J. L. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. 1 reimpr. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

GIL, G. Domingo no parque. In: GIL, G. **Millennium: Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Polygram, 1999a. 1 CD. Faixa 1.

_____. Aquele Abraço. In: GIL, G. **Millennium: Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Polygram, 1999b. 1 CD. Faixa 19.

GLEZER, R. As transformações da cidade de São Paulo no final do século XIX e no início do século XX. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 167-188.

GOMES, N. S.; JOGAS M. G. Adoniran Barbosa, o defensor involuntário do combate ao preconceito linguístico. **Revista Soletras**, São Gonçalo, UERJ, ano III, n. 5 – 6, 2003, p. 22-30.

GOMES, N. S.; SILVA JR., J. B. Questões sobre a gramática normativa nas músicas de Adoniran Barbosa. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, CiFEFiL, Ano 18, n. 54, 2012, p. 643-649.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

HOUAISS. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. Versão CDROM. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

KRAUSCHE, V. **Adoniran Barbosa**: pelas ruas da cidade. Coleção Encanto Radical. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MACHADO, R. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. 192 f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MATHIAS, G. “Ícone do samba paulista, Germano Mathias, 80, diz que Brasil deveria ter recusado Copa”. Entrevista concedida ao portal UOL, atualizada em 10 jun. 2014. **Portal Vírgula**. Disponível em <<http://virgula.uol.com.br/musica/icone-do-samba-paulista-germano-mathias-80-diz-que-brasil-deveria-ter-recusado-copa/#img=1&galleryId=97294>>. Acesso em 11 maio 2015.

MATOS, M. I. S. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MAZZEO, A. C. Afinal, Adoniran. Entrevista concedida a Antonio Carlos Mazzeo, publicada postumamente. **Sol e alegria** (órgão informativo do Conselho de Entidades Sindicais Mantenedoras de Colônias de Férias). São Paulo, Ano II, n. 6, mar. 1990, p. 4-5. (Referência da epígrafe).

MELLO, Z. H.; SEVERIANO, J. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901 – 1957. Coleção Ouvido Musical. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958 – 1985. Coleção Ouvido Musical. São Paulo: Editora 34, 1998.

MONTEIRO, R. N. C. **Análise do discurso musical**: uma abordagem semiótica. 1997. 284 p. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MORAES, J. G. V. Arranjos e timbres da música em São Paulo. In: PORTA, P. (org.). **História da cidade de São Paulo, v. 1**: a cidade colonial. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 585-634.

MOURA, F.; NIGRI, A. **Adoniran**: se o senhor não tá lembrado. Coleção Paulicéia. São Paulo: Boitempo, 2002.

MUGNAINI JR., A. **Adoniran**: dá licença de contar... São Paulo: Ed. 34, 2002.

PAES, J. P. Samba, estereótipos e desforra. In: MOURA, F.; NIGRI, A. **Adoniran**: se o senhor não tá lembrado. Coleção Paulicéia. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 145-151.

PASSOCA. **Passoca canta inéditos de Adoniran**. São Paulo: Arteviva02, 2000. 1 CD.

PINK FLOYD. **The wall**. Rio de Janeiro: CBS, 1979. 2 LPs.

ROCHA, F. **Adoniran Barbosa**: O Poeta da Cidade. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

ROSA, N. Cordiais saudações. In: ROSA, N. **Noel pela primeira vez**. Rio de Janeiro: Velas/Funarte, 2000. 14 CDs e encarte com letras. CD 2. Faixa 3.

_____. Filosofia. Intérprete: Adoniran Barbosa. In: BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa: Documento Inédito**. São Paulo: Eldorado, 1984. 1 LP. Faixa 2 (Lado 2).

RUSSO, R. Faroeste caboclo. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. **Que país é este?** Relançamento do LP original de 1987. São Paulo: EMI, 1995. 1 CD. Faixa 7.

SEGRETO, M. **A linguagem cancional do rap**. 2014. 143 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SHIMODA, L. T. **O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção**. 2014. 214 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, M. V. **Adoniran Barbosa**: nem trabalho, nem malandragem. 2012. 216 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000850519>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

_____. Muito menos e muito mais: análise de *Nome*, de Arnaldo Antunes. **Revista Graphos**, João Pessoa, UFPB, v. 11, n. 1, jun. 2009, p. 47-55.

_____. **O cancionista**. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. Ilusão enunciativa na canção. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 29, jan.-jun. 2014a, p. 33-38.

_____. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 59, dez. 2014b, p. 369-386.

TATIT, L.; LOPES, I. C. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

VIRGÍLIO, M. **São Paulo, 1946-1957**: representações da cidade na música popular. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010.

ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.